GINO MONALDI

CANTANTI CELEBRI

DEL SECOLO XIX

ROMA
NUOVA ANTOLOGIA

INDICE

AL MAESTRO

STANISLAO FALCHI

Caro Lallo,

Questo mio libro è nato, si può dire, da sè.
Esso era già quasi tutto nella mia mente quando m'accinsi a scriverlo. Un merito almeno confido quindi che abbia: quello d'esser tratto dalla memoria viva delle cose e delle persone da me viste e conosciute e dal ricordo ugualmente vivo di coloro che le persone e le cose più remote videro e conobbero prima di me.

Un intento ho sopratutto vagheggiato: che la storia emergesse sulla leggenda e che la critica avesse la serenità stessa della storia.

Far rivivere i ricordi gloriosi dei grandi cantanti della scena lirica mi è sembrata opera anche d'arte e di patriottismo, segnatamente oggi che il patriottismo artistico - almeno per ciò che riguarda la musica - è abbassato parecchio di tono.

A te che mi fosti amico fedele nei giorni lieti e tristi della mia vita procellosa e che all'arte e al teatro désti, e continui a dare, tanta bella parte di te stesso, voglio che questo mio libro sia dedicato.

Gradiscilo come pegno d'amicizia immutabile del tuo

Aff.mo
GINO MONALDI.

I.

Rossini a Milano — Velluti e i virtuosi del suo tempo — La riforma rossiniana — Critiche e censure — Capricci di cantanti — L'Impresario Barbaia — Madamigella Colbrand — La disgrazia della Fodor — I grandi tenori e i grandi bassi del tempo — Biografia di Lablache.

Quando nel 1814 Rossini fu a Milano per mettervi in scena la sua opera *Aureliano in Palmira*, vi trovò il celebre Velluti, allora nel pieno fiore degli anni e della voce. Rossini non aveva mai udito questo meraviglioso usignuolo, i cui gorgheggi facevano esclamare a Napoleone: « Bisogna non esser del tutto uomini per cantare così! »

Rossini si mostrò felice che gli fosse toccato in sorte di avere il Velluti a principale interprete dell'opera sua; e, non appena lo udì cantare, ne rimase sinceramente ammirato. Alla seconda prova d'orchestra il Velluti, divenuto già padrone della sua parte, cominciò ad ornare il canto con alcuni di quei suoi impareggiabili ricami. Rossini, sebbene non

trovasse di suo gusto quelle fioriture, tuttavia dovè convenire che, eseguite a quel modo, producevano un effetto mirabile. Alla terza prova però il Velluti fe' tale e tanto sfoggio di gorgheggi, volate, trilli, salti, abusi di semitoni, aggruppamenti di note, scale cromatiche, ecc., che, sotto quel tessuto complicatissimo di suoni, il disegno originale del canto apparve quasi del tutto smarrito. Accadde nondimeno che alla rappresentazione la virtù vocale del Velluti fu la sola che destasse l'ammirazione del pubblico; della musica e delle melodie non si tenne il menomo conto. L'arte somma e la voce deliziosa dell'artista rapirono il pubblico, facendogli dimenticare tutto il resto.

Testimone dell'immenso trionfo del Velluti, e della poca o nessuna considerazione per la sua musica, Rossini ne provò acerba amarezza, e il suo amor proprio ne rimase profondamente ferito. Ma l'autore del *Barbiere* aveva troppo spirito per lasciarsi sopraffare dall'acrobatismo vocale d'un cantante. Secondo narra Stendhal, biografo illustre e contemporaneo di Rossini, questi avrebbe fatto entro di sè il seguente ragionamento: « È un caso ancora fortunato che il Velluti abbia ingegno e buon gusto; chi m'assicura però che in un altro teatro, dove si dieno le mie opere, io non possa incontrarmi con un cantante il quale, sebbene dotato d'una gola altrettanto flessibile e di altrettanta passione per le fioriture, non alteri e sciupi la mia musica in modo da renderla irriconoscibile per me e noiosa per il pubblico? »

E che Rossini pensasse e parlasse in cotal guisa, ce lo induce a credere una lettera da lui scritta nel 1813 all'amico suo Cicognara, a proposito della « frenesia gorgheggiante » dei cantanti d'allora: « ... Quindi la misura, parte essenziale della musica, senza la quale la melodia non s'intende e l'armonia cade nel disordine, viene dai cantanti trascurata e violata. Sorprendono invece di commuovere, e ove nei buoni tempi i suonatori si studiavano di cantare coi loro strumenti, adesso i cantanti si studiano di suonare con le loro voci. La moltitudine intanto, applaudendo a così pessimo stile, fa della musica ciò che fecero i gesuiti della poesia e della eloquenza, quando Lucano a Virgilio e Seneca anteponevano a Cicerone ».

Convinto del male, e convinto altresì non potervisi rimediare tagliandolo dalle radici, Rossini si attenne al partito migliore. Dal momento - egli pensò - che i cantanti sono ormai abituati a infarcire il canto d'una infinità di ornamenti graditi al pubblico, converrà mutare sistema. Io credo di saper cantare: dunque le mie fioriture saranno almeno di buon gusto; d'altra parte io riuscirò subito a scuoprire il debole e il forte de' miei cantanti e non scriverò pertanto se non quello ch'essi potranno esattamente eseguire, non lasciando loro il posto per aggiungervi la benchè minima appoggiatura. Le fioriture e gli ornamenti saranno, d'ora innanzi, parte integrante delle mie partiture e saranno segnate dalla prima all'ultima nota.

Rossini, che dominò il mondo col suo genio, dovè tuttavia sottomettere la propria ispirazione alla maggior gloria dell'arte del canto, di cui la sua musica fu ed è rimasta modello insuperabile. Oggi, dai moderni compositori si vorrebbe invece porre il cantante, nemmeno a livello, ma al disotto d'un oboe o d'un clarinetto, imbrigliandolo e imprigionandolo in mezzo a un laberinto di armonie senza ritmo, nè senso, nè periodo, di guisa che pel cantante diviene già un'impresa formidabile quella di arrivare in fondo senza essere uscito di tono almeno una volta!

Con Rossini cessa la convenzionale *virtuosità dell'arte* del canto, allo stesso modo che, mezzo secolo prima, cadeva la vecchia *commedia dell'arte*, uccisa dal genio di Carlo Goldoni.

Il colpo portato da Rossini ai *virtuosi* di mestiere, i quali – avvezzi a improvvisare come i comici del Gozzi – male potevano rassegnarsi a studiare ed eseguire la musica nella sua bella sincerità, fece sorgere ben presto tutta una nuova generazione di cantanti insigni che furono l'onore di quel periodo teatrale.

La più celebrata era allora la bellissima Giuseppina Grassini. Apparsa sulle scene della Scala nel carnevale del 1793-94, la insigne cantante varesina divenne in breve tempo la stella più luminosa del firmamento teatrale.

La meravigliosa leggenda di gloria e d'amore che accompagnò la sua trionfale carriera di artista formerebbe materia a un volume.

Principi e Re si disputarono le sue grazie. Napoleone, vinto dal fascino di lei, non seppe tollerarne la lontananza e, non curante dello scandalo, la volle con sè a Parigi. A tale proposito il Tom-

Giuseppina Grassini.

maseo osserva che « la Grassini fu forse la prima donna che tentò il vincitore di Marengo a essere ingrato alla sua Giuseppina e allentò i nodi che il divorzio aveva da ultimo a sciogliere ». Ma la Grassini non tollerava a lungo padroni, ancorchè

scettrati, e quindi non tardò a cercare altre distrazioni insieme al violinista Pietro Bode, col quale fuggì da Parigi, malgrado la vigilanza cui era sottoposta. Vi tornò dopo quattro anni carica di gloria, e Napoleone per trattenerla le affidò la direzione dei concerti e dei teatri della Corte imperiale, con lo stipendio fisso di 36,000 franchi e 15,000 di gratificazione. Non contento di ciò, Napoleone la nominò sua prima cantante di camera con diritto a una pensione di 15,000 franchi, che le venne pagata sino alla caduta dell' Impero.

La cronaca narra che la Grassini, nonostante la volubilità e l'incostanza del suo carattere, provasse qualche slancio di sincero amore per il grande Monarca, tanto che si vuole che in una rappresentazione alle Tuileries, nella quale sosteneva la parte di Cleopatra, aggiungesse e dirigesse a lui i seguenti versi:

Sposa sarò se vuoi, non dubitar di me;
ma uno sguardo sereno ti chiedo d'amor.

Pompeo Cambiasi, pubblicando alcuni cenni biografici della Grassini nella *Gazzetta Musicale*, di Milano (20 febbraio 1892), scrive che « nella soave aria di Orazia (dell'opera *Orazi e Curiazi* di Cimarosa) *Quelle pupille tenere*, e nella famosa ultima cantilena di Romeo nessun'altra virtuosa potè mai uguagliarla, per la deliziosa emissione dei suoni, per l'accento espressivo, per l' imponente suo fraseggiare. Il suo canto pareva quello d'un

gruppo d'usignoli innamorati, limpidissimo ed agile nella vocalizzazione ».

A Napoli, ove cantò due sole opere: *Artemisia regina di Caria*, scritta espressamente dal Cimarosa per lei, e il *Consalvo di Cordova* del maestro Curci, sollevò tale fanatismo da far quasi dimenticare la celebre Billington, la miglior cantante della sua epoca.

L'*Artemisia*, malgrado il merito della Grassini, non piacque, e fu allora che re Ferdinando IV ebbe un tratto di giustizia assai bizzarro. Onde risparmiare al Cimarosa l'amarezza dell'insuccesso, fece imprigionare l'impresario per 24 ore per punirlo della *scarsezza dell'illuminazione*.

I frequenti amori e le più frequenti infedeltà procurarono alla Grassini sorprese non sempre liete. Il principe Augusto, duca di Sussex, figlio di re Giorgio III d'Inghilterra, raccontava al celebre Lablache che per punire la Grassini di alcune infedeltà, una bella sera d'estate, mentre in barca, al chiaro di luna, si cullava sulle onde paradisiache del golfo di Napoli, la fece afferrare di peso da due vigorosi barcaioli e gettarla in mare. Ma, soggiungeva il principe, quel demonio di femmina sapeva nuotare, e all'indomani mi fece pagare ben caro il suo bagno involontario!

Il fascino esercitato dalla sua bellezza e dalla sua bravura non ebbe confini.

Sul teatro l'artista inebbriava l'anima delle folle; fuori di esso la donna feriva il cuore dei suoi ammiratori.

Un'altra cantante famosa che Rossini incontrò sul suo cammino glorioso fu la Malanotti - celebrata dalla musa di Pindemonte - alla quale il grande Maestro deve la deliziosa cantilena del *Tancredi* « Di tanti palpiti, ecc. » conosciuta sotto il nome di *aria dei risi*, perchè scritta, come è noto, in pochi minuti - mentre si cuocevano i risi - in sostituzione dell'altra: « Tu che accendi », che la Malanotti erasi rifiutata di cantare.

Durava ancora il tempo in cui i cantanti, e sopratutto le cantatrici belle e ammirate, come la Malanotti, imponevano i loro capricci ai compositori. Rossini pertanto, se volle veder sulle scene il suo bel *Tancredi*, dovette cedere e chiedere alla propria vena inesauribile quel nuovo, limpidissimo getto.

Un capriccio ben più strano e audace fu quello della celebre Marcolini, per la quale Rossini scrisse l'*Italiana in Algeri*. La Marcolini, donna di rara avvenenza, possedeva una voce deliziosa di contralto e uno spirito comico impareggiabile, che la rendeva così cara ai pubblici da far loro tollerare anche le bizzarie più strane.

Nella *Pietra del paragone*, datasi per la prima volta a Milano nell'autunno del 1812, la Marcolini ebbe la fantasia di cantare l'ultima aria vestita di abiti maschili, e Rossini - che se la Marcolini l'avesse voluto, l'avrebbe fatta cantare magari a cavallo - fu costretto ad accomodare il libretto in modo da consentire alla capricciosa cantante di comparire innanzi al pubblico vestita da capitano dei dragoni!

Marchesi, il famoso *soprano*, negli ultimi anni della sua carriera teatrale, non accettava di cantare, se non a patto di poter fare la sua *sortita* a cavallo, ovvero dall'alto d'una collina, con un pennacchio bianco di circa sei piedi di altezza!

Crivelli, altro cantante notissimo, esigeva che nella sua prima romanza il poeta ponesse infine le parole « felice ognora », sulle quali sillabe riuscivagli più agevole di adattare gli arabeschi d'una sua cadenza favorita.

I capricci di questi artisti sono ben poca cosa in confronto alle esigenze strane e bisbetiche di madamigella Colbrand, conosciuta da Rossini a Napoli sulla fine del 1815. Impresario del San Carlo era allora il Barbaja, un antico garzone di caffè, che avea potuto col giuoco guadagnare un patrimonio di parecchi milioni. Il Barbaja poteva dirsi il vero re di Napoli. Il re Ferdinando, dopo una specie di esilio melanconico di circa nove anni in Sicilia, era tornato un bel giorno a Napoli e avea trovato il magnifico teatro San Carlo distrutto da una notte d'incendio. Senonchè un uomo erasi presentato a lui e gli avea detto: « Sire, questo immenso teatro divorato dalle fiamme io ve lo riedificherò in nove mesi e più bello di prima ». - E il Barbaja avea mantenuto la parola. Da quel giorno la sua potenza era divenuta illimitata. Ebbene, quest'uomo, il primo del regno, direttore di teatri, appaltatore di giuochi, dispensatore di grazie, a cui si domandava udienza come ad un sovrano, era come un giocattolo nelle

mani di madamigella Colbrand - la sua prima donna favorita - divenuta più tardi, nel 1822, la moglie e, secondo alcuni, la Santippe anche del grande Maestro.

Isabella Colbrand.

La Colbrand, dal 1806 al 1815, era stata una delle prime cantanti d'Europa. Al tempo in cui Rossini venne a Napoli la voce di lei cominciava già ad affievolirsi. Dal 1816 al 1822 essa non era più in grado di cantare in tono un solo pezzo;

pur nonostante riuscì a mantenere il posto di *prima donna assoluta* al San Carlo ed esservi costantemente acclamata. Sembra incredibile, che il popolo napoletano, così appassionato e sensibile agli incanti della musica, siasi lasciato ferire senza protestare nel più caro e gradito de' suoi piaceri! Era gratitudine, pietà, rispetto, devozione che rendeva così mansueto quel popolo di solito tanto intollerante? « Venti volte - scrive un critico del tempo - mi sono trovato al San Carlo quando cantava la Colbrand. La sua voce appariva così stonata che faceva pena l'udirla. Io vedeva i miei vicini di platea alzarsi e abbandonare la sala con i nervi tesi, ma senza una parola di protesta. Protestare contro la Colbrand, equivaleva a protestare contro Barbaja e protestare contro Barbaja voleva dire protestare contro il Re. Il terrore del dispotismo faceva perfino il miracolo di chiudere la bocca a dei napoletani incolleriti! È il colmo! » Ciò è tanto vero che nel 1821, durante il breve periodo del governo costituzionale, la Colbrand non ardì di comparire sulla scena senza prima implorare una pietosa indulgenza! Il suo dominio sul pubblico aveva durato anche troppo.

Allorchè Rossini nel 1815 fece il suo esordio di compositore a Napoli con l'*Elisabetta*, la Colbrand era in tutto lo splendore della sua bellezza. Mai forse, confessa Stendhal, vi fu cantante celebre altrettanto bella. « Era una bellezza imponente : lineamenti superbi, una persona magnifica, occhi da circassa, pieni di fuoco, una selva di ca-

pelli di un bel nero lucente, una figura di grande tragica. Bisognava aver veduto la Colbrand nella *Elisabetta* per rendersi conto dell'entusiasmo da lei suscitato e di tutte le pazzie fatte per lei in quell'anno. L'immaginazione più esaltata dalla lettura del famoso romanzo di Kenilworth non avrebbe potuto figurarsi una Elisabetta più bella e maestosa. Nell'immensa sala del San Carlo non eravi forse un solo che non sarebbe andato incontro alla morte per uno sguardo d'amore di questa bella regina ».

Il suo canto, come la sua figura, non aveva niente di patetico e di commovente: la sua voce, mirabilmente educata a tutte le meravigliose arditezze del canto fiorito d'allora, provava il bisogno di espandersi con l'abbandono pieno della sua spensierata natura, e Rossini che lo sapeva seppellì infatti tutta la parte di Elisabetta sotto un diluvio di ornamenti e di variazioni capricciose, le quali, piuttosto che per una voce umana, sembravano scritte per istrumenti a fiato.

Egli è che Rossini, arrivando a Napoli, avea capito subito che per riuscire bisognava anzitutto piacere alla Colbrand, la padrona assoluta del cuore e della borsa di Barbaja; e infatti vi riuscì così bene che finì col fare della Colbrand la propria moglie. Il Barbaja - che avrebbe dovuto rimaner grato a Rossini per averlo liberato da quella sua terribile favorita – ne serbò invece un segreto rancore, che il tempo non valse mai a sopire interamente. Eppure, se Rossini non gli avesse por-

tato via la Colbrand, chi sa se il Barbaja avrebbe potuto vivere ricco e felice nella sua bella villa di Posilipo, sino al giorno della sua morte, avvenuta il 19 ottobre 1841.

Riproduciamo a titolo di curiosità la seguente epigrafe dettata dal celebre Borelli:

DOMENICO BARBAJA
Principe degli impresarî teatrali
Preferì il piacere del pubblico al proprio guadagno
D'incarico superiore
Rilevò dalle ceneri il Teatro Massimo
Fe' sorgere il tempio di S. Francesco di Paola
E non per ciò divenne più ricco.
Rozzo nelle parole nobile nei fatti
Ebbe fortuna maggiore del suo stato
Ed animo maggiore della sua fortuna
Fu seguito nella tomba
Dalle lagrime di molti
Dal dispiacere dell'universale
Visse anni 63.

Un'altra delle cantanti che fecero la delizia dei pubblici, dal 1815 al 1825, fu la Fodor, finita ad un tratto così miseramente a Parigi, quando era all'apogeo della sua carriera gloriosa. La sua prima comparsa al Teatro Italiano fu disgraziatamente anche l'ultima. Essa avea scelto per sua opera di debutto la *Semiramide*. Tutti i suoi amici ed ammiratori erano accorsi ad udirla. Si notavano fra gli altri Rossini, Cherubini, Paer e Choron. L'aspettativa era immensa. E pur tuttavia fu un delirio, un rapimento universale. Alla fine del secondo

atto però la sua voce si arresta improvvisamente: ogni sforzo è inutile: un sudor freddo invade l'artista incapace ad articolare una sola sillaba. In mezzo alla generale costernazione si abbassa il sipario. Amici e ammiratori si precipitano nel camerino dell'artista - dove la poveretta torcevasi le braccia e percotevasi il volto in preda ad una muta disperazione. Rossini piangeva come un fanciullo. La desolazione dei presenti all'angosciosa scena non si può descrivere.

All'improvviso le sue labbra si muovono e con voce sonora, piena, echeggiante, essa grida:

— Alzate il sipario: canterò!

— Salva! Salva! - esclama Rossini.

La voce della Fodor risuona infatti, più bella e più soave che mai: il teatro par che crolli sotto il fragore degli applausi, e così termina quella fortunosa e commovente rappresentazione. La Fodor però aveva abusato delle sue forze. Da quella sera in poi essa non cantò più. Il miracolo compiuto le era costato il tesoro della sua voce.

***

Prima di Rossini non si solevano mai affidare parti importanti di opera seria alle voci di basso, delle quali tenevasi pochissimo conto. Per questo motivo appunto Rossini, in mancanza di quelle voci, fu obbligato, suo malgrado, a scrivere in chiave

di tenore ambedue le parti dell'amoroso Leicester e del traditore Norfolk, nell'*Elisabetta*. I due tenori furono Garcia e Nozzari, al primo dei quali successe poco dopo David, il più celebrato tenore di quel tempo. Le cronache d'allora ci parlano del David figlio con lo stesso fervore entusiastico con cui venticinque anni prima si era portato alle stelle la voce e l'ingegno del David padre. È questo uno dei rari casi ne' quali la celebrità del padre siasi trasmessa intatta al figliuolo.

Secondo qualche scrittore contemporaneo David (figlio), pur non raggiungendo la facilità, la sonorità della voce e il gusto squisito del padre, fu sulla scena un creatore ardito e geniale. Alcune sue interpretazioni, come quelle delle antiche opere di Cimarosa e di Rossini, rimasero lungo tempo esempio di grazia e di nobiltà di stile. Improvvisatore felicissimo, egli possedeva in sommo grado le virtù del cantante ma non la coscienza dell'artista. Il che lo metteva talvolta fuori di strada, e allora non era più possibile di farlo rientrare sulla buona via.

Il Garcia, al contrario, cantante inferiore al David, era oltremodo coscienzioso e le sue interpretazioni erano il risultato d'uno studio lungo ed accurato che gli assicurava sempre il successo. Fenomeno allora assai raro.

Il Nozzari, pel quale Rossini scrisse l'*Elisabetta*, la *Donna del lago*, *Otello*, *Riccardo e Zoraide*, *Zelmira* e *Mosè*, non ebbe la fortuna d'un organo vocale puro e bello al pari dei suoi due emuli; ei

potè nonostante, con la virtù grandissima del suo ingegno, divenire uno dei migliori cantanti del suo tempo e meritare il glorioso titolo di « Orfeo redivivo ! »

La mancanza delle voci di basso non era già, come è facile intendere, un fenomeno fisiologico, bensì una conseguenza naturale dell'indole dei melodrammi allora in voga. Rossini fu il primo che sentì il bisogno di scrivere per questo genere di voci alcune parti importanti e difficili in opere come la *Cenerentola*, la *Gazza ladra*, *Torvaldo e Dorliska*, *Mosè*, l'*Italiana in Algeri*, ecc.

Il genio di Rossini era fecondo come quello di Napoleone: dovunque esso toccava dava vita a nuove e vigorose energie. Il contatto di Napoleone creava gli eroi, quello di Rossini i cantanti. I Lablache, i Zucchelli, i Galli, i Remorini, gli Ambrosi e tanti altri fiorirono in un baleno sotto il soffio animatore dell'estro rossiniano.

Ciascuno di questi cantanti ebbe la sua bella parte di gloria durante la dittatura rossiniana. Nessuno però salì così alto nella fama e la conservò più lungamente del Lablache. Il nome di questo cantante è stato ripetuto per oltre mezzo secolo con una specie di venerazione idolatra.

Nato a Napoli il 6 dicembre 1794, il Lablache continuò a cantare sino alla tarda età. Nel 1845 il Verdi lo chiamò a Londra per creare la parte di Massimiliano nell'opera *I Masnadieri*, insieme alla Jenny Lind, Gardoni e Coletti. La natura lo aveva fornito d'una organizzazione musicale pro-

digiosa, così che, anche senza il dono di quella voce bellissima, egli sarebbe arrivato per ogni strada ad essere uno dei primi musicanti del suo secolo.

Luigi Lablache.

Entrato al Conservatorio di Napoli all'età di dodici anni, manifestò la sua vocazione per gl'istrumenti a corda e si pose a studiarli con grande passione. Alla morte di Haydn fu cantata a Napoli una messa funebre, e Lablache venne aggiunto ai *contralti* del coro; questa fazione era debole e il giovinetto Lablache fece sforzi gravi per sostenerla e

controbilanciare le parti rivali composte d'un maggior numero di voci. Siffatta gara affievolì talmente la sua voce che fu costretto a rimanere due mesi senza quasi poter parlare, finchè una mattina, come narra egli stesso, si alzò « tossendo, parlando e cantando con una voce di basso sonora, vibrata e straordinariamente robusta ». Egli toccava allora il quindicesimo anno e sonava assai bene il violoncello e il contrabasso. Questo suo studio laborioso sopra istrumenti di faticosissimo maneggio gli produsse la formazione d'un grosso tumore alla clavicola, del quale potè essere liberato mediante una operazione chirurgica.

A quell'epoca la passione pel teatro lo invase furiosamente. Cinque volte egli fuggì dal Conservatorio per correre sulle scene. Ricondotto sempre all'ovile, non smise il pensiero di nuove evasioni, se non quando la costruzione d'un piccolo teatro nel recinto del Conservatorio gli concesse finalmente di sfogare la sua passione. A diciassette anni Lablache, compiuti gli studî, si scritturava come buffo napoletano nell'antichissimo e microscropico teatro di San Carlino. Da soli sei mesi cantava su quelle modestissime scene, quando, invaghitosi di Teresa Pinotti, figlia del valente attore Pinotti, la fece improvvisamente sua moglie. La signora Lablache costrinse subito il marito a rinunciare agli onori d'un teatro troppo inferiore al suo merito, e ottenne di farlo scritturare in Sicilia. Di là fu chiamato alla Scala, dove esordì nella parte di Dandini nella *Cenerentola* con una accoglienza

tanto lusinghiera che gli valse una splendida riconferma, e un seguito non interrotto di superbi trionfi in tutti i principali teatri del mondo.

Gli onori e i doni ricevuti da Lablache fornirebbero materia narrativa per un volume. La Regina d'Inghilterra, una sera, dopo un concerto al palazzo di Windsor, gli offrì in dono una splendida tabacchiera d'oro, a condizione di servirsene un solo giorno dell'anno.

— Maestà, - disse Lablache - non potrei accettarla a un simile patto: ho già 365 tabacchiere, tante quanti i giorni dell'anno.

— Ebbene, - replicò con molto spirito la Regina - questa sarà per l'anno bisestile.

In Russia Lablache era divenuto l'idolo del pubblico e del monarca che lo trattava da amico. Tale famigliarità rischiò una volta di costargli ben cara.

Lo Czar amava di passeggiare solo per le vie di Pietroburgo (in quell'epoca i Sovrani di Russia potevano permettersi questo lusso). Era però seguito da due *mugick* (uomini della plebe) che avevano ordine di arrestare chiunque avesse parlato all'Imperatore. Ora avvenne che, durante una di queste sue passeggiate, lo Czar, incontratosi con Lablache, gli fe' cenno d'avvicinarglisi e lo trattenne un momento a parlare coll'usata benevolenza. Ma non appena Lablache si fu allontanato di qualche passo i due *mugick* gli furono sopra, lo arrestarono e lo condussero in prigione. La sera stessa al Teatro imperiale lo Czar impazientavasi per non vedere alzarsi il sipario all'ora consueta,

e richiestone il motivo all'intendente generale Guedonoff, - Sire, udì rispondersi, manca Lablache.

— È ammalato forse?

— Tutt'altro; sta benissimo.

— E allora... partito non può essere, poichè l'ho incontrato io tre ore fa.

— Sire... appunto per questo...

— Ah! capisco! I *mugick!* Ebbene, che sia lasciato libero sul momento.

Dieci minuti dopo Lablache era in teatro a cantare il *Barbiere*. Finita la rappresentazione, lo Czar fece chiamare Lablache e gli chiese in qual modo poteva compensarlo del cattivo scherzo fattogli.

— In un modo molto semplice, Sire, - risposegli il grande artista - facendo sembiante di non conoscermi quando m'incontrerete in strada.

« La voce di Lablache - scriveva un critico di quel tempo - non oltrepassa l'estensione normale delle voci di basso, dal *sol* al *mi*. Se ne eccettui le due note estreme, vale a dire la più profonda e la più alta, le altre suonano tutte ugualmente con la stessa intensità metallica, ugualmente robuste per forza di naturale vibrazione.

Il suono si sprigiona dal suo petto con la stessa facilità con cui uscirebbe da una grossa canna d'organo: una intonazione perfetta, una *messa* di voce sempre certa e viva, una accentuazione musicale piena di buon gusto, una franchezza imperturbabile nella esecuzione, la unione perfetta della capacità di cantante a quella di attore: ecco i meriti principali del Lablache. La sua interpretazione è

sempre bella, giusta, spontanea, la sua mimica e i suoi lazzi comici riempiono con tanto spirito gli intervalli di silenzio, che fa spesso meraviglia pensare come siasi udita un'*aria* di basso, disadorna dei soliti fiori vocali, col piacere medesimo destato da una *cavatina* patetica, leggera e brillante cantata dal tenore o dal soprano più rinomati. Egli è, in una parola il tipo, il modello del genere, e chi non vide e non udì il Lablache non può formarsi un'idea della perfezione a cui può innalzarsi la commedia cantata, l'opera buffa italiana ».

A titolo di curiosità riproduco il seguente:

Ritratto poetico di Lablache.

Perspicace pensier, sensibil core,
Alma che sente, a far sentir capace,
Di miel cosparsa voce di stentore,
Roscio novello d'armonia seguace,
Flessibil Genio, or grave, or gaio attore,
Sempre grande, se canta, o parla, o tace,
Tutto è gigante in Lui fuor che l'orgoglio,
Mentre nella sua classe occupa il soglio.

Michele Bolaffi
Maestro di musica.

Bologna, 18 settembre 1834.

Lablache si può dire che non abbia avuto rivali: eppure vicino a lui emergevano allora lo Zucchelli, il Remorini, l'Ambrosi ed il Galli, il cantante « appassionato e terribile » che commuoveva fino alle lagrime nel *Maometto Secondo,* esilarava nell'*Italiana in Algeri* e nella *Gazza Ladra*, e

nella *Semiramide* empieva l'anima dell'ascoltatore d'un mortale sgomento.

Ma la potenza vocale del Lablache risultava così esuberante, l'impressione che produceva sul pubblico era così stupefacente che le voci dei suoi compagni insigni, compreso il Galli, rimanevano schiacciate dal vivo ricordo di quel suo formidabile suono.

L'unico, il Remorini, che per la bellezza della voce e la vivacità dell'ingegno avrebbe potuto forse esser considerato come emulo del Lablache, declinò ben presto, consunto da un morbo spietato a Bologna nel 1827.

La fine immatura del Remorini, a cui Rossini aveva affidato in pochi anni tante e tante parti importanti, fece incrudelire le accuse e le censure che gli aristarchi del tempo non risparmiavano mai all'autore del *Barbiere*. « Con la musica di Rossini, dicevano essi, il *bel canto* ha finito di essere. Non v'è alcuna delle sue opere ove l'esecutore abbia modo di eseguire un *largo* e un *cantabile spianato*. Questo genere di musica Rossini lo ha bandito affatto dalle sue partiture. Una volta un cantante studiava sette o otto anni per imparare a cantare un *largo;* oggi con Rossini i cantanti nascono come i funghi! » Quei funghi erano nientemeno, la Belloc, la Marcolini, la Pisaroni, la Malanotti, la Colbrand, Nozzari, David, Garcia, Crivelli, Zucchelli, Remorini, Galli, Lablache!

Mentre così inferocivano i nemici di Rossini, gli amici, più indulgenti, si limitavano a deplorare

che la rivoluzione da lui operata in musica avesse tarpato le ali al canto, sminuita la commozione estetica, reso inutile al cantante lo studio lungo e difficile dell'arte sua.

« La rivoluzione rossiniana – scrisse lo Stendhal – ha ucciso l'originalità dei cantanti. A che cosa gioveranno loro più ormai le qualità naturali delle voci, la loro espressione particolare e il loro modo di sentire?... Essi sono condannati a trovare tutto già inventato, e tutto scritto nella musica che dovranno cantare. Il famoso « lasciatemi fare » adottato da Rossini pe' suoi cantanti ha prodotto questo: che non rimane loro nemmeno la facoltà di comporre una *cadenza*, poichè troveranno che anche questa era già stata tutta scritta da Rossini alla propria maniera ».

Quando così si scriveva da un uomo di gusto e di spirito come Stendhal vuol dire che si riteneva vi fossero buone ragioni per farlo. E si spiega. I portentosi usignuoli, che si chiamarono Babini, Marchesi, Crescentini, Pacchiarotti, inventavano gli abbellimenti vocali e li disponevano, seguendo l'ispirazione del proprio sentimento. Essi divenivano in certo modo i collaboratori del maestro, il quale, sicuro del loro buon gusto e della loro bravura, lasciava ad essi la cura dei *vezzi melodici* del canto. Il Crescentini e il Pacchiarotti, del resto, sapevano dare alle loro voci l'inflessione adatta al genere degli ornamenti, ottenendo l'espressione varia della letizia e del pianto con tale illusione da trascinare il pubblico all'entusiasmo.

La lettera di Rossini al Cicognara, sopra riprodotta, ci fa sentire tutta l'ammirazione e tutto il rimpianto del grande Maestro per quei sommi cantanti; e forse chissà, se egli, trovandoli sul suo cammino, avrebbe compiuto quella riforma, che fu giudicata allora una rivoluzione, e che oggi ci appare come un vieto convenzionalismo?

II.

Bellini e Donizetti — Le due grandi regine del canto — Giuditta Pasta e Maria Malibran — Cronaca e leggenda — Due poesie del Monti e del Romani — Fanatismi di popolo — La battaglia di *Norma* — Morte della Malibran.

Nel tempo (1829) in cui Rossini con il *Guglielmo Tell* prendeva commiato dal teatro e che, insieme con lui, si accomiatavano la Marcolini, la Pisaroni, la Belloc, Garcia, Nozzari e Galli, suoi interpreti gloriosi, due altri maestri di genio – Bellini e Donizetti – venivano a collocarsi, astri parimenti radiosi, nel firmamento dell'arte.

Con Bellini e Donizetti il melodramma, pur conservando i vezzi e gl'incanti della lussureggiante melodia rossiniana, assumeva fisonomia più umana e commovente.

La melodia, che Rossini avea creata e data agli uomini come miraggio di supremo sollievo e letizia, con Bellini e Donizetti diveniva canto soave e doloroso, poesia divina d'amore e di lagrime.

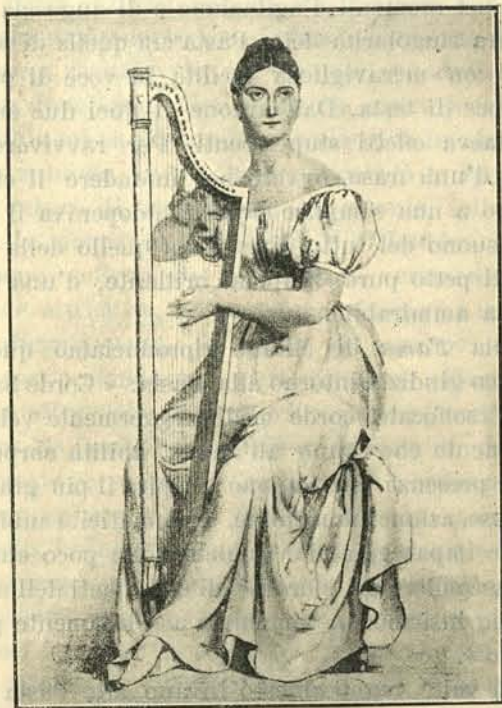
Allo stesso modo che il genio alto e sorridente di Rossini aveva con la sua musica fatto vivere sulla scena artisti d'impareggiabile virtù e leggiadria, così il genio elegiaco di Bellini e quello insovranamente eclettico di Donizetti creavano intorno ad essi uno stuolo elettissimo di cantatrici soavi e appassionate, fra le quali - prime e insuperate - Maria Malibran e Giuditta Pasta.

Tentare un ritratto artistico di queste due regine del canto, vorrebbe dire scrivere addirittura un volume. D'altra parte non è lecito passare, anche fugacemente, a traverso il loro tempo senza trattenersi un momento sopra quella loro mirabile leggenda d'arte e di gloria.

Sembra impossibile che Rossini, il quale ebbe agio di udire le due somme cantatrici dalla loro radiosa aurora sino al loro luminoso tramonto, non abbia sentito il bisogno irresistibile di scrivere per esse almeno un altro de' suoi deliziosi capolavori.

Le voci tanto della Pasta quanto della Malibran avevano una estensione straordinaria. Da un *la* sotto le righe esse potevano salire fino a un *do diesis* e magari a un *re* acuto, estensione che permetteva loro di cantare a vicenda e con uguale disinvoltura la musica di soprano e quella di contralto.

La Pasta, al suo apparire, diè subito prova di questa sua virtù portentosa, cantando con pari bravura nel *Tancredi* di Rossini, nella *Medea* di Pacini, nel *Romeo e Giulietta* di Bellini e negli

Orazi e Curiazi di Cimarosa. Una singolarità della sua voce era la disuguaglianza del timbro, difetto

Giuditta Pasta.

di cui essa si prevaleva con rara abilità per ricavarne una maggior potenza d'espressione. Del resto la storia dell'arte c'indurrebbe a ritenere come ben difficilmente sia dato alle voci di metallo per-

fettamente omogeneo di esprimere un canto appassionato, laddove quel leggero velo che si distende sul suono serve talvolta ad aggiungere efficacia al canto nei momenti d'agitazione e di angoscia.

Altra singolarità della Pasta era quella di poter unire con meravigliosa facilità la voce di petto alla voce di testa. Dall'unione di quei due suoni ella traeva effetti stupefacenti. Per ravvivare il colore d'una frase, ovvero per infondere il chiaroscuro a una semplice melodia, adoperava il *falsetto*, suono del tutto diverso da quello della sua voce di petto pura, limpida, brillante, d'una leggerezza ammirabile.

Dalla *Fama* di Milano riproduciamo questo sintetico giudizio intorno alla Pasta: « Corde basse un po' soffocate, corde medie leggermente velate, corde acute che vanno all'anima, abilità sorprendente, presenza che impone e ispira il più grande interesse, azione ammirabile, drammaticità sublime - forse impareggiabile. Qualche volta poco studio nel nascondere gli sforzi e gli espedienti dell'arte. Nel suo insieme un fenomeno assolutamente portentoso ».

Più volte venne chiesto invano alla Pasta chi fosse stato il suo maestro sulla scena. Probabilmente questi fu il suo gran cuore d'artista, così disposto per natura a vibrare innanzi alle più intime pulsazioni della sofferenza umana e alle più sottili e delicate manifestazioni del bello.

Un giorno a Trieste, mentre ella passeggiava lungo il molo, un povero bimbo di tre o quattro

anni le si avvicinò e le chiese l'elemosina per la madre cieca. La grande cantante ruppe in un pianto dirotto e donò al fanciullo tutto il contenuto della sua borsa. Coloro che la accompagnavano non seppero trattenersi dal lodare vivamente l'atto pietoso e caritatevole, ma ella, asciugandosi le lagrime, disse loro: « Non accetto le vostre lodi. Quel fanciullo mi ha domandato l'elemosina in una maniera sublime. In un batter d'occhio io ho visto la sventura di sua madre, la miseria della loro casa, la mancanza delle vesti e il freddo ch'essi debbono soffrire. Io mi sentirei veramente una grande attrice se, all'occasione, riuscissi a trovare un atteggiamento, un gesto ch' esprimesse dolore così profondo con pari verità ed efficacia! »

Un'altra volta una giovine inglese, corista al Teatro Italiano di Parigi, non avendo il denaro sufficiente per seguire la Compagnia a Londra pensò, di dare un' accademia. Sempre disposta a render servigio, la Malibran acconsentì di cantarvi e bastò il suo nome per riempire la sala. Senonchè, contro il suo costume, quella sera essa arrivò tardi, facendosi lungamente aspettare. Finita l'accademia, ella chiamò in disparte la beneficata e le disse: « Vi ho promesso la mia serata: ebbene, ho trovato modo di far due raccolti. Prima di venir qui ho cantato dal Duca d'Orléans ed eccovi i cinquecento scudi d'oro che mi ha regalato ».

Innumerevoli sarebbero gli esempi e gli aneddoti che si potrebbero narrare in prova della bontà e generosità d'animo di queste due celebri

primedonne. Le lagrime infinite da esse asciugate possono soltanto far perdonare lo sperpero favoloso dei monili, gioielli, corone, poesie, epigrafi, medaglie, busti, monumenti e onori d'ogni sorta a loro prodigati dall'ammirazione di popoli, principi e poeti.

Non so trattenermi dal riprodurre due originali poesie, una del Monti per la Malibran e l'altra del Romani per la Pasta:

A GIUDITTA PASTA.

VOCE SOLA

Ascoltate!... Qual dolce lamento
della notte i silenzi interrompe?
È sospiro di querulo vento?
Flutto è forse che al lito si rompe?
Alcïon che predice tempesta?
Usignuolo che geme d'amor?

CORO

È Giuditta che intuona la mesta,
la notturna elegia del dolor.

VOCE SOLA

Ascoltate!... Suonar da lontano
più gioconda una voce si sente.
L'inno è forse d'augello montano
che saluta l'aurora nascente?
È liuto che invita sull'aja
a danzar forosette e pastor?

CORO

È Giuditta che intuona la gaia
canzonetta d'un ilare cor.

Tutti

Ah! l'orecchio all'alterna porgete
melodia di quel labbro celeste.
Aure, augelli e voi rivi tacete,
emularla giammai non potreste.
Men cortese natura vi diede
sciogliere voce d'un solo tenor.
Canti e modi a lei sola concede
quanti sono gli affetti del cor.

Felice Romani.

Le seguenti terzine di Vincenzo Monti sono per la Malibran:

Ma, oh! cessi alquanto da' dorati palchi
cessi il furor di ripercosse palme,
cessin l'arpe, i liuti e gli oricalchi.
Che tu, cortese, già ti volgi e l'alme
luci a me inchini, e par già di Talia
quasi abbi a vil le ambiziose palme.
E ben fai; che tra quel che a te s'invia
misto suon di favor, quel ch'io favello
forse più caro al paragon ti fia.
Quel plauso popolar che par sì bello
come folgore passa e si fa vano
ne va de l'empia arena oltre il cancello.
Solo de' Vati il plauso ogni lontano
lito celer trasvola e solo sprezzo
l'ala del tempo che lo tenta invano.

Per ciò che riguarda le paghe, queste salgono a cifre assolutamente favolose per quei tempi.

Vediamo infatti la Malibran nel carnevale del 1834-35 scritturata al San Carlo a Napoli per lire ottantamila, poi a Londra al Covent-Garden a lire

cinquantamila per venti recite e più tardi al Drury-Lane a sterline 125 per sera.

Un impresario americano, certo Caldwel, offrì alla Malibran per un solo anno lire duecentocinquantamila, offerta che venne rifiutata, poichè la Malibran guadagnava più in Europa, dove le sole *beneficiate* – una diecina all'anno in media – le fruttavano ognuna lire diecimila!

Così le scritture della Pasta vanno da lire quarantamila sino ad ottantamila. Nell'*Arte e Letteratura* di Bologna, in data 12 aprile 1841, si legge: « Madama Pasta in seguito al suo ritorno da Mosca, dopo aver dato a Pietroburgo un'accademia che fece accorrere al solito tutta l'alta società unitamente alla Corte Imperiale, e le procurò, oltre all'introito, un ornamento preziosissimo regalatole da S. M. l'Imperatore, pensava di recarsi direttamente a Berlino, senonchè l'Imperatore, apprendendo l'imminente partenza della Pasta, osservò esser cosa sconveniente che questa grande artista dopo aver cantato sulle scene di Mosca abbandonasse la Russia senza comparire su quelle di Pietroburgo. Inoltre è d'uopo sapere che una sottoscrizione di trecento fra i più distinti personaggi ammontante alla somma di sessantamila rubli era già stata a tale effetto raccolta sino dalla sua partenza per Mosca. La Pasta protrasse quindi la sua partenza per Berlino, e nelle otto rappresentazioni di Pietroburgo, ove cantò *Norma, Semiramide* e *Anna Bolena*, ricavò un guadagno oltrepassante gli ottantamila rubli. (L. 320,000 circa!) »

Queste due insigni attrici-cantanti, sorte a breve distanza l'una dall'altra, avevano creato attorno à sè un'atmosfera d'entusiasmi così intensi che i pubblici non sapevano più a quale delle due accordare la preferenza.

La Pasta, venuta prima della Malibran, aveva naturalmente il vantaggio d'una riputazione già consacrata da una serie gloriosa di trionfi. Quando la Malibran, la sera del 18 maggio 1834, si presentò infatti per la prima volta, sulle scene della Scala, sotto le spoglie della sacerdotessa d'Irminsul, il pubblico milanese accolse con diffidenza quasi sdegnosa l'arrivo di questa già celebrata cantante su quelle massime scene.

Anzitutto vuolsi considerare che la *Norma*, come è noto, era stata scritta da Bellini per la Pasta. Le più favorevoli circostanze e i più lieti auspicî avevano accompagnato l'esperimento della Pasta nella *Norma*. La musica era nuova: lo stesso autore sedeva al cembalo. Al canto della Pasta si univa inoltre la voce formidabile di Donzelli, nè v'era per lei alcun confronto da vincere.

Aggiungasi che la Pasta era considerata come milanese e circondata quindi da una simpatia universale. D'altra parte la Malibran, sebbene nuova per Milano, sconvolgeva da due o tre anni il mondo musicale, e il suo rapido passaggio attraverso l'Europa avea destato un rumore straordinario. L'annunzio quindi ch'ella si sarebbe presentata nella *Norma* era stato come una miccia che appiccasse il fuoco a migliaia di razzi ad un tempo.

Da una lettera d'un dilettante milanese al direttore dell'*Arte e Letteratura* di Bologna in data 19 maggio 1834 stralciamo il seguente brano che

Maria Malibran.

ci dice a quale temperatura altissima fosse salita in quei giorni la pubblica curiosità:

« Per quel giorno addio colazione, addio pranzo. La febbre ed il convulso mi trascinano al teatro.

Erano le tre dopo mezzodì. Biglietto d'ingresso uno scudo. (Con la Pasta il biglietto era d'un solo fiorino). Per una sedia chiusa in orchestra sino a otto scudi. Il prezzo dei palchi addirittura favoloso. Quando io arrivai, mille e più persone stavano già facendo ressa alla porta del teatro con le grida: « Si apra, si apra! » Mi caccio e mi inoltro fra quella siepe umana e mi metto a gridare anch'io come un matto senza sapere di che e perchè. Mi capitano alcuni pugni, ne restituisco alcuni altri e chi tocca, tocca. Finalmente si spalancano innanzi a noi quelle porte, divenute una voragine, entro la quale ci slanciamo tutti come tanti demonî a prender d'assalto le panche dell'immensa platea, con uno schiamazzo, una cagnara – diremmo noi – mai più sentita.

« Di quella guisa, sepolti nelle tenebre, vivemmo dalle tre e un quarto dopo mezzogiorno sino alle otto di sera. La noia dell'aspettare, l'impazienza d'udire, l'affanno di quell'imprigionamento era giunto al colmo. Una mano come di ferro mi stringeva il petto e mi toglieva il respiro.

« Comparve alla fine, sfolgorante come un sole in mezzo al teatro, la grande lumiera che irraggiò di luminosissimo giorno quel vasto recinto. Apparvero quasi subito, fra le acclamazioni dell'affollato uditorio, il Vicerè, la Viceregina, Maria Luigia, il fratello del Duca di Modena, la Corte e tutta una schiera interminabile di leggiadre dame. A un tratto gli spettatori della platea si volgono tutti da una parte: era madama Pasta che, ele-

gantemente vestita, prendeva posto in un palchetto di seconda fila...

« Finalmente ci siamo. Echeggia la prima arcata della sinfonia... vola il sipario, il coro col basso Marini e l' aria del tenore Reina se ne vanno con esso, ed ecco starmi dinanzi agli occhi la Malibran. Essa tremava.

« Avvertita da qualche imprudente che un partito avverso avrebbe cercato di abbatterla, avea pianto lungamente nel suo camerino, rifiutandosi perfino di comparire in scena...

« Il poco o nulla ch'essa fece in quella prima sera bastò tuttavia perchè il giorno dipoi – venerdì – in tutta Milano non si discorresse d'altro. Si contendeva se la Malibran fosse paragonabile alla Pasta; quindi liti, contrasti, discussioni, dispute senza fine ».

Uscirono in quel giorno, cosa eccezionale per quel tempo, tre giornali: la *Gazzetta Privilegiata* di Milano, con un articolo del Lambertini, in cui l'illustre critico non ebbe il coraggio d'un giudizio deciso.

L'*Eco* sollevò la Malibran al settimo cielo, il *Barbiere di Siviglia* – altro periodico – ne parlò invece in modo quasi obbrobrioso.

Alla seconda rappresentazione, ch'ebbe luogo il 17 – sabato – il trionfo della Malibran fu veramente completo. Il solito corrispondente del periodico bolognese così scriveva:

« Che vi dirò? Milano è tutta sossopra. La seconda sera in teatro si piangeva, si gridava, si

urlava con un esaltamento inesprimibile. Si gridava *bis! bis!* anche ai recitativi. L'ultima scena fu cosa da non potersi descrivere!... Che cosa diranno i milanesi se udranno da lei i *Capuleti e Montecchi?* Domani sera la Malibran va in scena coll'*Otello...* »

E la sera infatti del 20 maggio 1834 Maria Malibran si presentò nelle dolci e amorose sembianze di Desdemona, parte di puro e limpido soprano – a due giorni soli di distanza dall'aver cantato quella di Norma, d'un registro assai più basso. Per dar risalto anche maggiore alle sue mirabili facoltà vocali ella introdusse nell'atto primo la cavatina della *Donna Caritea* composta da Mercadante per voce di vero contralto. Miracoli ai quali oggi si stenterebbe a prestar fede, se non fossero vivi tuttora coloro che li videro.

Dopo l'*Otello* l'entusiasmo dei milanesi per la Malibran divenne fanatismo, delirio, idolatria. Fu vera ebbrezza, il cui racconto sembrerebbe leggenda anzi che storia.

La contemporaneità sulla scena di queste due cantatrici fenomenali non fu molto lunga. Maria Malibran doveva ben presto estinguersi, consumata forse dall'eccesso del suo artistico fuoco.

È strano come ella abbia potuto presagire la sua prossima fine. Un noto editore di Parigi riceveva infatti la seguente lettera, scritta dalla Malibran il 12 luglio 1836, alcuni mesi prima della sua morte.

« *Mio caro amico*,

« Fareste molto bene se riuniste in una nuova edizione tutte le romanze ed altre melodie che aveste la bontà di far stampare e le vendeste al miglior prezzo che fosse possibile. Il loro prodotto dovrebbe esser destinato a sollievo dei poveri di Parigi. Io credo che non vi tornerò più perchè mi sento molto male. Io canto ancora per questi inglesi con tutto l'impegno, ma la mia voce se ne va: è finita per me.

« Domani vo a Birmingham ma, purtroppo, dubito fortemente di poter ritornare.

« Questa è forse una di quelle strane idee delle quali, come voi sapete, me ne vengono tante. Ciò non ostante io non voglio morire senza rivedere codesta grande città, la quale mi diede le prime prove di affezione che commossero il mio cuore.

« Maria Malibran ».

Il 23 settembre 1836, in età di soli 28 anni, questa donna meravigliosa soccombeva agli accessi d'una febbre nervosa all' « Albergo delle Armi » in Morley, in Manchester, dopo una breve malattia di nove giorni.

L'annunzio della sua morte percosse il mondo d'uno stupore doloroso. La storia non ricorda forse la partenza d'un'anima seguita da mestizia così intensa e universale.

III.

Un terremoto in teatro — Intorno alla Sontag — Un nocciolo di pesca — Il collare d'un cane — Il Teatro Italiano di Parigi — Rubini, Tamburini e la Grisi — Una strana istoria — La Tacchinardi-Persiani — Una romanza sconosciuta di Donizetti — Tre opere in cinque mesi — Il salotto di Adelina Spech a Bologna — Una lettera di Listz — Un duello in palcoscenico fra le due regine — Il torrente melodrammatico — La *Beatrice di Tenda* — Un articolo di Romani.

La sera del 2 ottobre 1834 la celebre Pasta e il non meno celebre Donzelli cantavano la *Norma*, al Comunale di Bologna. Una folla immensa era accorsa in teatro per udire i due sommi interpreti del capolavoro belliniano.

Giuditta Pasta aveva appena incominciato a innalzare il canto sublime alla « Casta Diva » quando una forte scossa di terremoto preceduta da un lugubre rombo « *con direzione dall'est-nord-est all'ovest-sud-ovest, prima di sussulto, poscia di ondulazione, che durò circa otto minuti secondi* » fece tremare spaventosamente il teatro. Il terrore fu

immenso; però non uno spettatore, non ostante la paura, abbandonò il proprio posto. Cessato il fenomeno, trascorso brevissimo intervallo, la Pasta ripigliò il dolcissimo canto, e dieci minuti dopo nessuno rammentava quasi più l'ansia spaventosa provata poco prima. Più che il terrore avea potuto la voce paradisiaca della Pasta.

***

La contemporaneità sulle scene di due cantatrici assolutamente fenomenali, come Maria Malibran e Giuditta Pasta, avrebbe potuto in altri tempi - ai nostri, per esempio - premere talmente sopra tutti gli altri artisti di teatro, cui fosse toccata per cattiva sorte quella prepotente vicinanza, che di loro non sarebbe rimasto probabilmente nemmeno il ricordo. Ma ciò non poteva verificarsi in un tempo in cui, vicino alla Pasta e alla Malibran, cantavano prime-donne come la Catalani, la Sontag, la Ungher, la Lalande, la Persiani, l'Albertazzi, la Spech, la Bottrigari, e le sorelle Grisi; tenori come Rubini, Duprez, Ivanoff, Poggi, Reina, Nourrit, Basadonna, Donzelli; baritoni come Tamburini, Ronconi e Cosselli; bassi come Lablache, Zucchelli e Cartagenova.

La Catalani e la Sontag, specialmente quest'ultima, sostennero non solo il poderoso confronto

delle due regine del canto, ma furono spesso insieme discusse e collocate. In un giornale teatrale di Parigi del 1828 così si scriveva: « I nomi di queste tre cantanti (Catalani, Pasta, Sontag) voglionsi scrivere con l'ordine alfabetico, che nel medesimo tempo è anche l'ordine cronologico della loro comparsa sui teatri. Il genere di canto della Catalani e quello della Sontag si avvicinano ed hanno per carattere lo stile vivace e brillante. Quello della Pasta ha per carattere l'affettuoso che si fa amare. La fama della Catalani è la più estesa (allora, nel 1828), quella della Pasta la più singolare, quella della Sontag la più fresca. Fu scritto della Sontag ch'essa è la prima nel suo genere, ma che il suo genere non è il primo; e la Catalani se ne lagnò. Dunque il genere della Catalani e della Sontag non è il primo. Se si scrivesse che la Pasta è la prima nel suo genere e che il suo genere è il primo, probabilmente non si lagnerebbero nè la Sontag nè la Catalani! » Uno strano bisticcio che non manca di spirito.

Certo è che, dopo la Pasta e la Malibran, la Sontag fu quella che recò più in alto la propria fama. L'avvenenza del volto, la distinzione dei modi, un profumo squisito di grazia ch'emanava dalla sua ben delineata persona, le aggiungevano un fascino incantevole. La sua vita sul teatro costituisce una leggenda delle più romantiche.

Il feticismo dei suoi adoratori rasentava l'idolatria. Uscendo una sera dal teatro, la Sontag ebbe la disgrazia di sdrucciolare sopra un nocciuolo di

pesca e cadere. Benchè non grave, quella caduta obbligò l'artista ad alcuni giorni di riposo. Un inserviente del teatro che accompagnava la Sontag

Enrichetta Sontag.

ebbe la felice idea di raccogliere quel nocciuolo e di venderlo a un inglese per cinquanta sterline! La leggenda narra che l'inglese facesse legare in oro il prezioso ricordo e lo attaccasse alla cate-

nella del suo orologio, interamente tessuta con capelli di altre celebri cantanti italiane!...

Un'altra volta morì alla Sontag un grazioso cagnolino, al quale ella era oltremodo affezionata. Ebbene, il collare di quella bestiolina fu comprato da un ammiratore per mille seicento franchi! La leggenda non dice se il fanatico adoratore spingesse la sua devozione per la cantante sino al punto di allacciarsi il collare e presentarsi alla Diva per sostituire presso di lei le funzioni del defunto!

Un ultimo aneddoto che onora il cuore della artista. Una sera la Sontag cantava a Mosca nei *Capuleti e Montecchi*. Il suo fascino era tale che tutti gl'impiegati del teatro, quando era il momento, si affollavano fra le quinte per udire e vedere la grande artista. Fra questi, uno dei più fanatici era un povero macchinista polacco, padre di numerosa famiglia e il cui miserabile stipendio bastava appena a nutrirla. Ora avvenne che, mentre la Sontag, in mezzo agli applausi ed alle festevoli grida del pubblico, usciva dalla scena, si trovò in pericolo di cadere in una botola del palcoscenico che era mal chiusa; il macchinista, avvistosi del pericolo che minacciava l'artista, accorse pronto per salvarla, ma, disgraziatamente, cadde egli invece nell'apertura e si ruppe un braccio. Tutti fecero a gara per aiutare il povero diavolo e l'ultima a correre non fu la Sontag, la quale, non sapendo come meglio ricompensarlo, rammentandosi che nella sera seguente ricorreva

la sua beneficiata, esclamò: « Ebbene, ripeteremo l'opera di questa sera per voi ». Ciò fruttò al macchinista un introito di ben 12,000 rubli! L'Imperatore assistette alla rappresentazione e mandò in dono alla Sontag un gioiello di grande valore che essa si affrettò di consegnare subito al suo beneficato.

La statistica d'un solo anno, compilata sulle cronache teatrali di quel periodo - dal 1830 al 1840 - ci farebbe vedere, come in uno specchio, il passaggio luminoso di quella splendida costellazione di opere e di cantanti attraverso i palcoscenici di tutte le principali città italiane e straniere.

Nel febbraio del 1834 al Teatro Italiano di Parigi si rappresentarono il *Bravo* di Mercadante, l'*Otello* e la *Semiramide* di Rossini. Le parti principali erano affidate a Rubini, Tamburini e Giulietta Grisi. Intorno a questa celebre nipote della illustre Grassini, corse in quel tempo a Parigi il rumore d'una strana istoria.

Una sera, sul finire dell'ultimo atto del *Marin Faliero* di Donizetti, la Grisi, che in quest'opera aveva suscitato generale entusiasmo, mentre rientrava nel proprio camerino, vide presso l'uscio un individuo che da parecchi mesi la perseguitava di continuo con parole e dichiarazioni d'amore piene di fuoco e anche di minacce. Al grido di spavento ch'ella non potè trattenere alla vista del suo amoroso persecutore, il direttore del teatro ch'erale a fianco si avvicinò all'incognito e gl'ingiunse di ritirarsi. Questi stava per allontanarsi balbettando qualche scusa;

senonchè, essendo sopravvenuto in quel momento lo zio della Grisi, col proposito di rimproverare

Giulia Grisi.

l'incognito per la sua strana condotta, questi trasse una spada dal bastone che aveva in mano e minacciò con quella le persone che lo circondavano. Ne

seguì una lotta abbastanza vivace, nella quale il signor Robert, direttore del teatro, rimase leggermente ferito all'orecchio. Sopraggiunse per fortuna il commissario di polizia, il quale s'impadronì subito dell'aggressore, certo signor Du Puget, dell'età di circa trentacinque anni.

Condotto in arresto, gli furono trovate indosso due pistole a doppia canna. Il giorno seguente, appena rimesso in libertà, ricominciò le sue noiose insistenze presso la sua diletta, la quale, sempre più paurosa per una tale accanita persecuzione, manifestò al direttore il suo fermo proposito di allontanarsi da Parigi.

Simile minaccia mise sossopra la Direzione del teatro, la quale si rivolse al Prefetto di polizia affinchè volesse prendere le misure necessarie ad assicurare la quiete della cantante. Il magistrato, fanatico ammiratore della Grisi, autorizzò il Robert ad accoppare quell'uomo al primo rinnovarsi d'un nuovo assalto in teatro o fuori. Concesse ancora qualche altra cosa: permise alla signora Grisi di portare indosso una pistola e

...con questa
a quel matto cervel spaccar la testa.

« Iersera, - scriveva il *Messagger* dell'8 febbraio 1834 - tra il primo e il secondo atto, madamigella Grisi, che probabilmente incomincia a riconfortarsi, aveva in pugno quell'arme ed esercitavasi, per ischerzo, a tor di mira i suoi compagni;

ed anzi oggimai la si ritiene cotanto destra da non fallire Lablache lontano ben quattro passi!! » (1)

A chi fosse curioso di sapere la fine della semitragica storia diremo, che la sesta Camera del Tribunale di Parigi, con sentenza 19 febbraio, ecc., condannava il Du Puget a un mese di carcere e a sedici franchi d'ammenda.

A Parigi la Grisi nell'*Otello* ottenne un trionfo di cui, dopo la Malibran, non erasi più visto l'uguale. Nella sera di suo beneficio, richiesta con alte e interminabili grida, essa ricomparve con Rubini (Otello) mentre da tutte le parti cadeva sul palcoscenico una pioggia di bellissime corone. Rubini ne raccolse una e gliela pose sul capo fra le acclamazioni universali. L'introito raggiunse i 9,800 franchi, somma enorme per quel tempo.

Nello stesso mese di febbraio, la sera del 26, alla Pergola di Firenze andava in scena *Rosmunda d'Inghilterra* - opera nuova di Donizetti. Trattandosi d'un melodramma, per noi del tutto sconosciuto, mi pare interessante riprodurre parte d' un articolo comparso alcuni giorni dopo quella prima rappresentazione:

« . . . Passiamo ora all'oggetto principale, cioè alla musica. Al pubblico piacque assai la prima sera e ne diede segni evidenti al nostro gradito Donizetti con replicati applausi e replicate chiamate al proscenio. Lo avrà forse ispirato la soa-

(1) Per comprendere l'ironia bisogna sapere che Lablache era di statura colossale.

vità del canto della Tacchinardi-Persiani? Crederemmo certamente che sì. Le arie e i duetti sono belli, come pure è bello il finale dell'atto primo. Manca nondimeno in questo spartito un grandioso pezzo concertato, e quella fila consecutiva di cavatine e duetti produce una certa monotonia. Nella sinfonia il maestro ha superato sè stesso. La cavatina di sortita di Duprez (Errico II) è d'un genere grande e Duprez la canta grandemente e in modo da entusiasmare. La stessa emozione si manifesta verso la Tacchinardi-Persiani (Rosmunda). Essa piace immensamente. La voce di questa prima donna non è molto forte, ma così limpida, pura e intonata che si gode tutto il suo canto e nulla si perde di quello che eseguisce con infinita precisione e buon gusto. Chi non riconoscerebbe, in specie nei recitativi, la degna allieva di suo padre?... »

Sempre a proposito della Persiani è notevole una notizia che ci dà la *Palestra* di Napoli. Dopo aver tessuto un lungo articolo di lodi intorno a questa cantante per la mirabile esecuzione della leggiadrissima opera del Fioravanti *Le cantatrici villane*, quel giornale così scrive: « La Tacchinardi-Persiani, che contribuiva così mirabilmente all' esito delle *Cantatrici*, non ha, disgraziatamente, nell'*Elisir d'amore* che ristrettissimo campo di farci gustare le tanto rare bellezze del suo dolcissimo canto, ed è stata questa cagione non lieve dello scarso effetto di quest'opera. Prova ne sia il vero fanatismo che ha destato il suo duetto con Lablache (Dulcamara) ed un'*aria* scritta

appositamente per lei da Donizetti, aria che può dirsi veramente un parto felice dell'estro vivace del maestro bergamasco e mal potrebbesi con parole spiegare di quanto brio e nuovità sia intessuta ».

Orbene, di quest'*aria*, intercalata dal Donizetti in quella riproduzione dell'*Elisir d'amore* a Napoli, oggi noi non conserviamo traccia. È strano.

In quell'anno medesimo 1834, Donizetti elargiva con prodigalità portentosa i tesori della sua inesauribile fantasia. A distanza di pochi mesi si rappresentavano infatti tre sue opere nuove: La *Parisina* alla Pergola di Firenze con la Ungher, il *Torquato Tasso* e il *Furioso* con Adelina Spech al Valle di Roma.

Di questa squisita gentildonna ed artista, tanto amata e celebrata, i ricordi non sono troppo lontani. Dopo una carriera, cosparsa interamente di rose, essa venne a porre stanza in Bologna, dove il suo aristocratico salotto - sino oltre il 1860 - fu il convegno ricercato e gradito di tutta la parte più eletta per ingegno e per censo di quella cittadinanza.

Modesta e schiva del ricordo delle sue glorie, essa una sera ci narrava sorridendo d'una sua beneficiata al teatro Ducale di Modena. « Dopo *ventisette* sere di *Norma* - essa diceva - si arrivò finalmente all'ultima rappresentazione, scelta per mia beneficiata. Il teatro, sebbene affollato costantemente in tutto il corso della stagione, quella sera lo era in modo straordinario. Sembrava di essere alla prima anzi che all'ultima recita. Cantava con

me il tenore Basadonna, assai gradito al pubblico per la dolcezza della voce, la grazia del canto e la conoscenza dell'arte sua. Eravamo giunti quasi

Adelina Spech.

alla fine del duetto dell'atto secondo quando, per un segnale dato troppo presto, discese in mezzo a una nube - di carta naturalmente - un genio - questo era di carne - che ci coronò ambedue, me e il tenore, d'una immensa ghirlanda, mentre una

pioggia di finto oro e di fiori veri cadeva dall'alto e ingombrava in modo il palcoscenico da farlo apparire un giardino. Il getto dei fiori, delle poesie e sopratutto delle ghirlande gittate dai palchetti divenne così minaccioso, che io e il Basadonna, che ne avevamo appese ognuno sul collo almèno una dozzina, dovemmo abbandonare la scena e far calare il sipario ».

Nei due anni 1833-34, le rappresentazioni della *Norma* nei teatri d'Italia sono innumerevoli. Si potrebbe dire quasi che non vi fosse teatro che non comprendesse la *Norma* nel suo cartellone. Tra queste *Norme* ve ne erano alcune eccellenti addirittura, delle quali, oltre le già mentovate, dobbiamo mettere in prima linea la Ungher, poi la Tadolini, la Lalande, la Bottrigari-Bonetti, la Ronzi, la Brighenti, la Del Sere e altre minori.

Carolina Ungher ha diritto ad esser collocata fra le maggiori cantanti del suo tempo. Donizetti scrisse per lei la *Parisina*, rappresentata a Firenze nel marzo del 1834. La Ungher, con il suo ingegno pronto e sottile, con la bellezza somma della voce, la grande purezza dello stile, e la squisita sensibilità artistica, diede un rilievo magnifico alla musica del Donizetti, procurando a sè e al maestro il massimo dei trionfi. Un'altra delle sue grandi creazioni fu l'*Anna Bolena*, nella quale opera - secondo alcuni cronisti del tempo - superò perfino la Pasta.

Riproduciamo nella sua integrità il seguente giudizio di Liszt intorno alla Ungher, giudizio

tolto da una lettera del Liszt al barone Lannoy di Vienna:

« Incarico una donna incantevole, una grande artista (queste due persone formano un insieme rarissimo)

Carolina Ungher.

di consegnarti questo plico. La signorina Ungher è ammirabile, sublime, impareggiabile sul teatro: essa possiede una distinzione e un'amabilità squisita nei suoi rapporti d'amicizia. Dinanzi a un ingegno della

sua forza non vi sono disparità di razze. Così io non dubito punto che i viennesi l'accolgano come veramente merita. Essa farà certo *entusiasmo, furore, fanatismo.* Quando tu l'avrai veduta nella *Lucrezia*, nel *Giuramento*, nella *Parisina*, o in qualsiasi altra cattiva opera italiana (1) (poichè è meraviglioso di vedere quale immenso partito essa sappia trarre dalle parti più infelici) tu dirai, come me, essere impossibile di spingere più in alto il sentimento drammatico. Senza esagerazione nè parzialità, ella mi sembra oggi la più grande attrice (nel più largo e nobile significato della parola) che calchi le scene d'Europa. Ma siccome tu sei tanto felice da poterla vedere e ammirare per tre mesi di seguito, così non voglio dirtene altro.

« Ti predico soltanto *(e la predizione si avverò)* che una volta che tu avrai veduto la Ungher in una parte, tu non potrai fare a meno di tornare a rivederla, e più tu la vedrai e più e meglio la conoscerai e l'apprezzerai ».

Un felice matrimonio obbligò la Ungher a lasciare le scene anzitempo. Lasciò però una sua allieva, la palermitana Teresina La Grua, che divenne celebre ben presto. Cantò in francese a Parigi e in tedesco a Vienna, meravigliando i pubblici per il suo duplice talento di cantante e di attrice.

Un'emula della Ungher fu Errichetta Meric-Lalande, la quale nel genere lirico e di virtuosità leggera raccolse così larga messe di plauso e di onori quanta forse potè mieterne la Ungher nel genere drammatico.

(1) Liszt fece poi ammenda della stupida ingiuria lanciata tanto leggermente ai nostri capolavori musicali.

Il fanatismo del pubblico anconitano per la Lalande nel giugno del 1834 prese le forme d'un vero delirio. Oltre le interminabili ovazioni che il pubblico le faceva seralmente al Teatro delle Muse, furono decretate in suo onore feste pubbliche cittadine, di cui rimase celebre ricordo l'innalzamento d'un gigantesco globo areostatico col nome di *Lalande*.

Fanatismi consimili si verificavano per la Tadolini, esecutrice di rara abilità, per la Bottrigari, un temperamento d'arte pieno d'anima e d'ingegno, la Brighenti, prima donna oltremodo valente, la Ronzi, cantante e attrice drammatica di molto valore, e la Del Sere, artista anch'essa ricercata e gradita.

Un aneddoto. Fra queste ultime due, la Ronzi e la Del Sere, esistevano da tempo occulti motivi di rivalità. L'impresario di Napoli avea immaginato una specie di speculazione da questa reciproca malevolenza, scritturandole entrambe al teatro San Carlo per metterle a fronte una dell'altra nella nuova opera di Donizetti *Maria Stuarda*. Senza dubbio, egli pensava, esse metteranno nelle loro parti un odio vero: l'illusione sarà maggiore e l'opera vi guadagnerà. L'accorto impresario avea ben calcolato, ma non aveva preveduto che l'esito sarebbe andato oltre le sue speranze. Non appena le due prime donne s'incontrarono a Napoli trovarono mille modi per molestarsi reciprocamente. Ad ogni istante le prove erano interrotte da alterchi piuttosto vivi, sedati subito dall'intervento del di-

rettore. Senonchè alla prova generale - a teatro quasi pieno - la mala voglia di Maria mise talmente incollera Elisabetta, natura più ardente e iraconda, che nel bel mezzo d'un finale si precipitò sulla sua nemica, la prese pei capelli, le pestò la faccia coi pugni, e le ruppe quasi le gambe a furia di calci. Maria Stuarda, dapprima sbalordita, riprese coraggio e tentò di far fronte alla Regina d'Inghilterra; ma, ohimè!, Elisabetta era la più forte, e la povera Regina di Scozia, sempre disgraziata nella lotta, cadde stordita, quasi senza sentimento, e fu dovuta trasportare nel suo letto, ove rimase per oltre quindici giorni. La Del Sere, atterrata e vinta così umiliantemente dalla preponderante forza fisica della sua rivale, fece di tutto per contrastarle la vittoria sulla scena, ma anche lì rimase soccombente. A Milano, dove poi la Ronzi si recò a cantare, quasi contemporaneamente alla Malibran e alla Pasta, giunse perfino a reggere il confronto con le due somme cantatrici. Ne sia prova questa spropositata sestina, in cui un bizzarro poeta paragona le tre cantanti ai tre maggiori pittori del Rinascimento:

Michel, cui il pensier d'*Angelo* ammanta
Marietta Malibran rapisce, incanta.

Profondo il vero indaga il gran *Leonardo*,
Persuade la *Pasta* anche il più tardo.

Correggio, figlio di dolcezza e amore,
Ci commuove la *Ronzi* e tocca il cuore.

***

Dal 1833 in poi Donizetti, Mercadante e Pacini arricchiscono le scene d'una quantità di melodrammi, della maggior parte dei quali appena i titoli sopravvivono oggi agli autori. Colui che fa maggior getto della sua bella fantasia è il Pacini. Nei due soli anni 1833-34 egli scrive infatti circa una dozzina di opere, delle quali non una arrivata sino a noi.

Il Mercadante, musicista dotto e coscienzioso, non ha ancor esso miglior fortuna. Delle sue sette od otto opere di quel tempo, l'*Elisa e Claudio* è la sola che riesce a tenere le scene.

Del Donizetti caddero dopo breve cammino la *Maria Stuarda*, il *Torquato Tasso*, il *Buondelmonte*, l'*Esule di Roma*, *Gli esiliati in Siberia*. Rimasero però, e per lungo volger di anni, la *Parisina* (non ancora abbandonata del tutto) e *Il Furioso*. Il successo di quest'opera fu superiore a quello di ogni altra. A Napoli, nel maggio del 1834, *Il Furioso* – fenomeno affatto nuovo nei fasti teatrali – venne simultaneamente rappresentato in tre teatri di quella città: al Fondo, alla Fenice, e al Nuovo.

Bellini, dal 1833 al 1834, non scrive che la *Beatrice di Tenda*. Di lui vivevano però già vittoriose sulle scene *Norma*, *Sonnambula* e *Capuleti e Montecchi*. Mentre le prime due, anche quando storpiate,

mutilate, gridate, trionfarono sempre ed ovunque, questa ultima invece non soddisfece ugualmente il gusto dei pubblici: piacque soltanto allorchè affidata a una protagonista (*Romeo*) di merito assolutamente superiore.

Fra queste, dopo la Malibran e la Pasta, che nelle patetiche melodie dell'infelice Romeo rapirono i pubblici ad ebbrezze e beatitudini celesti, la protagonista più meritamente celebrata fu Giuditta Grisi, sorella della celebre Giulia.

Un giornale de' più accreditati di Madrid rende conto nei seguenti termini dell'esito della Grisi nei *Capuleti e Montecchi* a quel Teatro Reale nella primavera del 1834:

« Un trionfo adunque così universale, così brillante, così strepitoso, conseguito in una parte nella quale tante gradevoli ricordanze vi aveva lasciate la signora Lalande, è una prova irrefragabile del merito eminente della signora Grisi. La sua voce è di mezzo soprano di eccellente qualità: forte, limpida, tersa e argentina. Certe note, come il *fa* e il *sol*, sono straordinariamente squillanti, ed essa sa adoperarle con molto artificio, ottenendo mirabile effetto: l'intonazione è giustissima. Troppo estesa non ci è sembrata la sua scala acuta, poichè l'abbiamo sentita arrivare solamente al *la* e due o tre volte al *si* b. (per un mezzo soprano mi pare che basti!), sebbene anche queste note sieno vibranti e omogenee.

« Resta per ultimo a parlare dell'atto terzo di Vaccai - sostituito con molto successo a quello di

Bellini - (ciò, a quanto pare, facevasi sin d'allora, vivente Bellini). Qui sarebbe mestieri riempire tutte le colonne di questo foglio se avessimo da analizzare tutte le bellezze di canto e declamazione, tutte le felici ispirazioni del suo ingegno, tutta la verità che manifesta, e confessiamo senza esitare che essa ci è sembrata assai superiore a tutto quello che abbiamo finora veduto del suo genere ».

Se i *Capuleti e Montecchi* poterono trovare subito una Malibran, una Pasta, una Grisi, e qualche altra che ne sapessero intendere e rendere le non comuni bellezze, la *Beatrice* invece, sebbene opera di migliore fattura e di più felice ispirazione, dovè attendere l'arrivo provvidenziale di Erminia Frezzolini - di cui parleremo fra breve - per ottenere le accoglienze entusiastiche fatte alle sue sorelle.

Felice Romani, l'illustre poeta e autore del libretto della *Beatrice* musicato dal Bellini, così scriveva nel novembre del 1836, a proposito d'una cattiva riproduzione di quest'opera al Carignano di Torino: « Le sventure drammatiche di *Beatrice di Tenda* vanno quasi del paro con le sventure storiche. Era destino che la povera principessa fosse mal maritata tanto viva che morta, calunniata, torturata, decapitata. Io per mala ventura fui complice del suo martirio a Venezia (1); ma complice

(1) La *Beatrice di Tenda*, rappresentata la prima volta alla Fenice di Venezia il 16 marzo 1833, non ottenne il favore di quel pubblico.

mal mio grado, come ognuno sa e come non voglio ripetere per non offendere i morti e non annoiare i vivi. Ma per buona sorte non fui complice del suo martirio sul teatro Carignano; poichè il solo tormentatore si fu l'impresario. Mal consiglio fù quello, per lasciare il linguaggio figurato, di riprodurre un'opera già sfortunata altrove e sfortunata fin dal suo nascere; opera a cui dal lato drammatico manca il prestigio della novità, poichè il soggetto è una imitazione dell'*Anna Bolena*; opera che dal lato musicale ha il vizio di molta reminiscenza e palesa la fretta con cui fu composta; opera, in una parola, che raggirandosi tutta sovra tristissima istoria, riesce troppo melanconica e soverchiamente monotona ».

Vedremo poi come il Romani si ricredesse di questo suo acerbo giudizio quando Erminia Frezzolini incarnò il personaggio di Beatrice.

IV.

Un manipolo glorioso di cantanti — Il tenore Donzelli — *Laudatores temporis acti* — Un quadrilatero celebre — La tragica morte del tenore Nourrit — Francesco Duprez — Il pianto di Rossini — Considerazioni d'un maestro di canto — Botta e risposta — Biografia di Rubini — Una nota pagata cara — Il Giove dei cantanti

Mentre uno stuolo di cantatrici elettissime, di cui abbiamo già, benchè fugacemente, rievocati i fasti e la memoria gloriosa, percorreva le principali scene d'Europa, vicino ad esse un altro stuolo non meno numeroso ed eletto di cantanti uomini contendevasi e disputavasi nobilmente l'ammirazione dei pubblici.

Rubini, Duprez, Lablache, Tamburini, Ivanoff, Nourrit, Poggi, Moriani, Guasco, Cosselli, Donzelli, Cartagenova, Marini, Badiali - per non citare se non quelli maggiormente celebrati nel decennio dal 1830 al 1840 - fornirebbero essi soli materia a un volume biografico fra i più attraenti; ma questo non

è il nostro compito: a noi basta far rivivere un istante le loro belle e artistiche figure dinanzi agli occhi d'una generazione che, alla distanza di poche

Domenico Donzelli.

diecine di anni, sembra già da essi lontana di oltre due secoli!

Parlando delle nostre grandi cantatrici ci è avvenuto più volte di nominare il tenore Donzelli,

compagno alla Pasta in Bologna nella famosa sera del terremoto.

Fino a pochi anni fa, quando eran vivi ancora molti di coloro che avevano udito Donzelli, il nome di questo cantante godeva d'una popolarità immensa. Non v'era infatti città un po' importante della media e alta Italia il cui teatro non serbasse un ricordo glorioso di lui. La voce e il modo di cantare del Donzelli - dicevano i vecchi - non lo si può paragonare con altri. La robustezza e l'elasticità delle corde vocali gli davano l'ampiezza sonora d'un baritono e l'estensione massima d'un tenore. Bellini, scrivendo per lui la parte di Pollione nella *Norma*, ebbe il torto di fare troppo assegnamento sui privilegi vocali del Donzelli, così che nessuno degli altri tenori venuti dopo poterono nemmeno lontanamente emularlo. Senza rivali nella *Norma*, Donzelli era grandissimo nella *Lucia*, nel *Poliuto*, nel *Marin Faliero*, e in tutte quasi le opere del repertorio antico del Verdi.

Parlando con parecchi dei famosi *laudatores temporis acti*, non sono invero mai riuscito a capire quale dei più celebrati tenori di quel periodo (1830-1840), Donzelli, Moriani, Guasco, Poggi e Salvi - Rubini escluso - fosse veramente il migliore. I pareri erano in massima parte divisi fra il Moriani e il Donzelli. Del primo si decantava soprattutto la grazia, l'eleganza, la soavità del canto, la elevatezza e la nobiltà del sentimento drammatico; dell'altro si magnificava la forza e l'efficacia della voce e dell'accento, di modo che non era possibile

decretare all'uno piuttosto che all'altro il lauro della vittoria.

Napoleone Moriani.

L'opinione del Verdi - giudice altissimo - era questa: « Dei tanti artisti che ho sentito, quelli di cui serbo il culto più devoto e la memoria più cara sono la Frezzolini e il Moriani ». Anche il tenore piemontese Guasco era assai rinomato per la sua

forza vocale e la resistenza abilissima del fiato e della respirazione.

Un altro fra i più celebri tenori della sua epoca fu il Mirate. Avremo detto tutto di lui, avvertendo che il suo metodo sapiente e la sua voce sicura, flessibile, soave, e tuttavia potente, permettevagli di cantare ugualmente e senza il minimo sforzo tanto *Cenerentola* quanto *Rigoletto*.

Un tenore, non italiano di nascita, ma tale per la squisitezza gentile del sentimento e la purezza mirabile del canto, fu il Nourrit – emulo del Duprez – la cui dolorosa catastrofe destò in quel tempo unanime e commovente rimpianto.

Il Nourrit, dopo aver creato, a Parigi, il *Guglielmo Tell* di Rossini, era salito in molta fama e le grandi Imprese se ne disputavano l'acquisto. Da qualche tempo però il povero Nourrit dava segni di qualche smarrimento mentale. Questi segni eransi fatti più gravi nel 1839, dopo una sfavorevole accoglienza ricevuta al teatro di Marsiglia, in seguito alla quale egli manifestò la minaccia di uccidersi, minaccia che, senza la vigilanza affettuosa della famiglia e di alcuni amici, si sarebbe forse sin d'allora convertita in funesta realtà.

Dopo Marsiglia il Nourrit venne al San Carlo di Napoli, ivi scritturato dal Barbaja per cantare nel *Giuramento* di Mercadante.

Il Nourrit aveva a compagno il tenore Basadonna, cantante di bella voce e assai benviso ai napolitani. Questo confronto disanimò il Nourrit, che, timoroso d'un esito poco lusinghiero, sup-

plicò il Barbaja a volerlo esonerare dall'impegno assunto. Ma il Barbaja seppe così bene dimostrargli il grave danno che gli avrebbe cagionato il suo ritiro, che il Nourrit si decise a malincuore a salire sulla scena. Questo accadeva la sera del 7 marzo 1839. Nei diversi pezzi da lui cantati, e in specie nell'aria del *Giuramento*, egli fu applaudito freddamente, e non gli fu risparmiato nemmeno qualche segno di volgare disapprovazione. Questo trattamento ingiusto ed incivile accorò vivamente il Nourrit, che si allontanò dal teatro tristo e silenzioso. Nonostante cenò tranquillamente con la famiglia, quindi si pose a letto. Alle 3 e mezzo si alzò e scrisse una lunga lettera all'Incaricato di Francia; si coricò nuovamente per rialzarsi però quasi subito. Alle 4 uscì dalla camera dicendo alla moglie, che inquieta lo vegliava, che sarebbe tosto rientrato. Ma non appena fuori dell'uscio aprì una finestra e si precipitò a basso. La morte fu istantanea.

Sparito così miseramente il povero Nourrit, il Duprez rimase il solo cantante francese degno di reggere nobilmente il confronto coi nostri migliori. Il Duprez, allievo dell'illustre Choron, riuscì uno dei più famosi tenori del mondo, unicamente con la forza indomabile della sua volontà. La natura non lo aveva infatti troppo favorito: la sua voce era debole e sorda di timbro (ciò che chiamasi, in francese, *une voix sombrée*); ebbene, egli arrivò, a furia d'ingegnosi espedienti, a renderla forte, intensa, robustissima. Il suo profondo sentimento

drammatico e il suo modo ammirabile di dire il recitativo lo resero inoltre uno dei tenori più ammirati del suo tempo. Rossini, dopo averlo sentito

Giliberto-Luigi Duprez.

nel *Guglielmo Tell*, corse ad abbracciarlo piangendo. Chiestagli la ragione di quel pianto, il grande Maestro rispose: « Io piango perchè coloro, e sono molti, che udirono stasera il *Guglielmo* cantato da Duprez, non potranno più sentirlo da altri, e il Duprez, disgraziatamente, non potrà durar molto ».

La triste profezia del Rossini non tardò ad avverarsi. Il Duprez, abusando delle sue forze, cantava tutta intera la parte di Arnoldo a piena voce, senza una sola nota di *falsetto*. L'effetto del suo *do* di petto era meraviglioso. L'esempio del Duprez fece scuola, ma scuola purtroppo pericolosa. Intorno a questo argomento il chiaro maestro Panofka così si esprime: « Or chi può negare che, dal momento in cui Duprez aveva imposta la sua interpretazione della parte di Arnoldo con una persistenza, una tenacità e una energia degna di miglior causa, i tenori venuti poi non abbiano cercato altra cosa fuor della forza brutale dei *do*, o meglio non siensi industriati d'imitare gli errori del Duprez, senza occuparsi delle belle qualità che lo distinguevano? Chi può negare che da quel giorno i tenori non abbiano cantato le parti di Arnoldo, Raul ed Eleazaro, come tenori di forza anzi che di grazia, quali furono scritti in origine? Chi può negare che i cantanti non abbiano dovuto prepararsi a questi *do*, a questi sforzi, con una lotta atletica contro la propria voce, lotta nella quale essa ha dovuto soccombere? Chi può negare che i soprani, in queste tre opere segnalate, non abbiano dovuto anch'essi da quel momento aumentare considerevolmente il volume della loro voce e della respirazione per lottare contro il tenore di forza? E i soprani, stanchi in questo modo come i tenori per gli sforzi vocali costanti, non sono poco a poco spariti per cedere i loro posti ai mezzi soprani, voci drammatiche anche potenti, ma che, malgrado la facoltà di arrivare

talvolta alle più alte note del soprano, non possono cantare nella tessitura del soprano, senza deteriorare l'organo vocale? E non sono i contralti che, alla loro volta, vengono a surrogare i mezzi soprani? E i baritoni d'oggi non sono, per la estensione usurpata della loro voce, proprio i veri tenori di forza dell'epoca gloriosa di Rossini, quali furono Donzelli e Garcia? »

Savie considerazioni. Se il Duprez si fosse contentato di ottenere il *forte* della sua voce con il pieno de' suoi mezzi naturali non avrebbe dato ragione così presto alle previsioni del Rossini e non avrebbe perduto anzi tempo la voce, come lo confessa egli stesso al Rubini, al quale così scriveva: « Io ho perduto la voce, ma come fai tu per mantenere tanta resistenza? »

« Mio caro Duprez, - rispondevagli Rubini - tu hai perduto la voce perchè cantasti con tutto il tuo capitale; io invece sempre cogli interessi ».

***

Rubini aveva ragione e diritto di dare all'amico Duprez quella amara lezione. Egli era arrivato infatti ad occupare il primo posto fra i cantanti del suo tempo con l'assiduità pertinace d'uno studio lungo ed indefesso. A diciotto anni egli cantava

nei cori della sua città natale ed era l'ultimo dei coristi. Di questa sua bassa origine egli non si è mai sentito umiliato.

Nel 1836 a Parigi - al Teatro Italiano - quando Rubini era nel pieno della sua gloria, un povero corista gli presentò una supplica pregandolo di apporvi la sua firma: «Volentieri» - rispose - e sotto la supplica scrisse: *Giovanni Battista Rubini antico corista.*

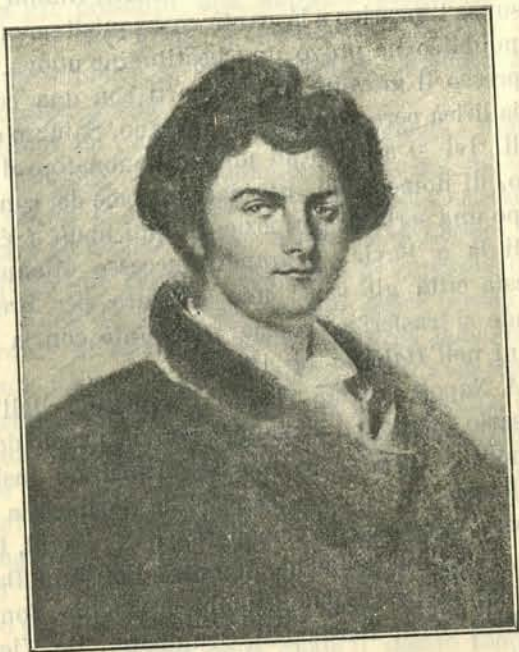
Rubini ha anch'esso la sua leggenda. Figlio, come Rossini, d'un suonatore di corno, ad otto anni esordì in un convento di monache, cantando con rara perfezione l'*assolo* d'una *Salve Regina*, per cui quelle pie suore lo colmarono di carezze e confetti. Condotto più tardi da suo padre presso un sacerdote di nome Don Sante, che avea fama di eccellente maestro di canto, questi, dopo aver tenuto qualche tempo con sè il ragazzo, lo rimandò a' suoi genitori, dichiarando che non avea veruna disposizione e che non potrebbe giammai diventare un cantante! Fortunatamente il padre non si lasciò trarre in inganno, ed egli stesso insegnò al figlio quel poco che sapeva di musica, sicchè alcuni mesi dopo potè invitare l'organista Don Sante ad assistere ad una Messa nella quale il nostro tenorino *squalificato* cantò il *Qui tollis* in modo che fu una meraviglia. All'età di dodici anni salì per la prima volta sul palcoscenico del piccolo teatro di Roano. Esordì in una parte di donna e fu applauditissimo. Poscia ottenne una scrittura per Bergamo, con la quale erasi obbligato di sonare il vio-

lino in orchestra durante gl'intermezzi dei drammi e cantare nelle opere insieme coi cori.

Questa sua umile condizione durò peraltro ben poco. In un dramma assai gradito al pubblico, dovendosi cantare un'aria del Lamberti, Rubini se ne assunse l'incarico e la cantò così squisitamente che il pubblico ne provò una beatitudine nuova. Poco appresso il giovane Rubini partì con una compagnia lirica peregrinante per Fossano, Saluzzo e Vercelli. Ivi si associò ad un abile suonatore di violino, di nome Modi, per dare insieme dei concerti. Dopo una serie di peripezie, Rubini andò a Milano e di là a Pavia. Il grande successo ottenuto in questa città gli valse una scrittura per Brescia, donde si trasferì a Venezia, ove cantò con la Marcolini nell'*Italiana in Algeri*.

A Napoli - ov'era venuto chiamatovi dall'impresario Barbaja - s'incontrò con la prima donna Comelli, e la fece sua moglie. Andarono insieme a Vienna, ove furono ascritti alla Compagnia dell'Opera, composta dei maggiori artisti: David, Donzelli, Cicimara, Lablache, Ambrogi, Botticelli, Bassi, e le signore Mainvielle, Mombelli, Ungher, Sontag, Giuditta Grisi, Dardanelli, Gruinbaun. Da Vienna passò nuovamente a Napoli e poi a Parigi, ove comparve per la prima volta nella *Cenerentola*. Tornò poscia a Milano, ove Bellini scrisse per lui il *Pirata* e l'anno appresso la *Sonnambula*, quindi a Parigi, Londra, Madrid, ovunque salutato come il più grande cantante del suo tempo. Non si potrebbe citare un altro artista il cui genio siasi ma-

nifestato con più vivo splendore e abbia più lungamente brillato.

La voce di Rubini era una voce di puro e schietto tenore. Essa partiva dal *mi* e saliva in

G. Battista Rubini.

note di petto fino al *si* acuto e continuava in note di testa sino al *fa*, sempre con intonazione giusta, uguale, perfetta. La sua scala ordinaria componevasi quindi di due ottave e una nota, sebbene

egli potesse spingerla fino al *sol*. Questo per quanto concerne l'estensione. Riguardo alla intensità del suono, egli poteva raggiungere il *maximum* dell'espressione drammatica - sempre però in modo corretto e aggraziato.

La sua voce appariva come avvolta in un velo leggero che, senza nuocere alla rapida efficacia dell'impeto, raddolciva le asprezze quasi sempre inseparabili da una vibrazione energica. La natura aveva gran parte in queste sue rare e preziose qualità: immenso era però il contributo che egli vi aveva portato con lo studio e con l'arte.

Questa sua arte prodigiosa potevasi ammirare precipuamente nei passaggi dalla voce di petto alla voce di testa, e viceversa. Quando egli arrivava al confine del registro acuto - il *si*, per esempio - il cambiamento per entrare nella voce di testa si operava in modo così facile e spontaneo che era impossibile distinguere il momento della transizione. Dotato di polmoni larghissimi, capaci di aspirare una grande quantità d'aria, ei misurava la sua respirazione con tale abilità da non consumare del suo fiato se non quanto ne occorreva per produrre il suono proporzionato al valore delle note.

La sua maniera di respirare era anch'essa uno di quei segreti di cui è quasi impossibile rendersi ragione. Ei dissimulava così magistralmente l'artifizio della respirazione che nelle frasi più lunghe era impossibile accorgersi dell'istante in cui il suo fiato si rinnovava. Bisogna dire che

potesse riempire e vuotare i polmoni quasi istantaneamente, senza la più lieve interruzione, come farebbe d' una tazza che si vuotasse con una mano e si riempisse coll'altra.

È facile comprendere quale immenso partito possa trarre un cantante da simile facoltà, dovuta in parte allo studio e in parte alla natura.

Al tempo di Rubini - il Velluti era già morto - non eravi cantante la cui gola fosse più agile e flessibile di quella di lui. Essa si adattava ai capricci più impreveduti, più accidentali, più ardui d'una composizione musicale. Non vi erano ornamenti, fioriture, volate, ch'ei non potesse eseguire, e sempre con perfezione inappuntabile. Nondimeno egli ne usava con intelligente sobrietà. Nelle situazioni appassionate, come, per esempio, nella *Lucia*, egli astenevasi dall'uso di qualsiasi ornamento vocale.

Talvolta gli avveniva di scherzare con la malleabilità mirabile della sua voce e abbandonarsi a ogni sorta di gorgheggi, come nel famoso duetto del *Mosè*, che lui e Tamburini seppellivano sotto un ammasso di fioriture vellutiane.

Malgrado il dono naturale di questa sua laringe prodigiosa - che lo poneva nella classe superna dei cosidetti Semidei - Rubini dovè anch'esso patire le inevitabili ingiurie della sua fragile spoglia mortale. Una sera il grande artista cantava alla Scala di Milano nell'opera *Il Talismano* di Pacini. Egli avea già distribuito oltre una dozzina di *si b* ed era arrivato ad una sua frase favorita nella quale

eravi da prendere un altro di quei famosi *si b* così cari al pubblico. Nel punto culminante della frase, allorchè la sua voce doveva salire alla tanto sospirata nota, l'eroe solleva gli occhi al cielo, stira le braccia e rimane ad un tratto muto come un pesce. L'organo, improvvisamente ribelle, gli ricusa la nota. Il pubblico, che si accorge della cosa, cerca di consolare l'artista, gridandogli: « Un'altra volta! Un'altra volta! » Ma Rubini non cede: egli raccoglie tutte le sue energie e, ponendo in opera la forza tutta de'suoi polmoni, slancia la nota ribelle con una potenza inaudita. Il pubblico, naturalmente, lo ricompensa con uno scroscio formidabile d'applausi. Rientrato nel suo camerino, Rubini si accorge però d'esser rimasto offeso in qualche parte del corpo: un interno scricchiolio da lui avvertito nell'atto di emettere la nota gli fa capire che qualche cosa si è spezzato dentro di lui. Il dottor Castil-Blaze, recatosi subito a visitarlo, riconosce infatti che nello sforzo sopportato gli si era spezzata la clavicola.

— Ebbene - gli domanda Rubini - quanto tempo occorrerà per accomodarla?

— Due mesi - risponde il dottore.

— Non un giorno di meno?

— Piuttosto qualche giorno di più.

— Ciò vuol dire, - replica il celebre tenore - ch'io sarò costretto a prendere un congedo ben lungo dal mio pubblico.

— Purtroppo!

— In tal caso non è giusto ch' io mi riposi questa sera e defraudi il pubblico dei due atti che ancora mi rimangono da cantare.

— Ma potrete farlo?

— Lo farò. Ho tre mesi innanzi a me per rinfrancarmi. Date gli ordini, vi prego, perchè si alzi la tela.

E malgrado il dolore acutissimo, egli continuò e finì la recita, cantando con maggior lena del consueto.

Si è detto che Rubini fosse un artista freddo e compassato, si è aggiunto anche che non sia mai stato un attore. È un errore che è facile distruggere. Quella compostezza rigida della persona che gli si è rimproverata era la conseguenza necessaria della sua maniera di cantare. « Guardate Rubini - scrive un illustre critico parigino, l'Escudier - quando, immobile e con la testa pendente indietro, per aprire al suono un passaggio più largo, fa risuonare la sua voce armoniosa e semplice che scuote e commuove così profondamente; il più leggero cambiamento di posizione del corpo farebbe ondulare quella voce così sonora per sè stessa, e le toglierebbe quell'uguaglianza, quella pienezza il cui incanto non può definirsi. La sua voce è quella che piange: la sua voce è quella che fa piangere. Siamo commossi, ci sentiamo trasportati. Talma, egli stesso, con la sua mirabile azione non produrrebbe effetti maggiori. No, non bisogna immaginarsi che Rubini sia solamente un cantante sublime, e che non commuova se non per la possanza

della sua voce. Bisogna averlo veduto nelle scene di disperazione e di collera, nelle situazioni drammatiche, nelle quali lancia la nota come un fulmine per farsi un'idea del suo estro mimico e della verità de' suoi movimenti. Nel finale dell'*Otello* e nella maledizione della *Lucia* non si sa qual cosa debba ammirarsi più in lui, se il grande attore o il cantante impareggiabile ».

Questa bella figura d'artista, così bene dipinta dall'Escudier, aveva anch'essa il suo tallone di Achille. Secondo il parere de' suoi contemporanei, egli trascurava troppo la maniera di dire il recitativo; così pure nei pezzi concertati la sua voce non prendeva mai parte. Si diceva: nei pezzi concertati Rubini non esiste più.

Altra sua incuria era quella di cantare con la voce di testa ciò che avrebbe dovuto invece cantare con la voce di petto. A questi espedienti parsimoniosi Rubini andò però debitore della conservazione completa del suo organo, che a quaranta anni appariva ancor vivo e fresco quanto lo era nella sua verde giovinezza.

Rubini, adorato come artista, fu generalmente amato come uomo. La generosità de' suoi sentimenti, la semplicità delle sue abitudini e la bontà del suo cuore gli meritarono quell'amore sincero de' suoi simili, di cui raramente godono i grandi privilegiati quaggiù.

della sua voce. Bisogna averlo veduto nelle scene di disperazione e di collera, nelle situazioni drammatiche, nelle quali faceva la testa essere un fulmine per farsi un'idea del suo vero mimico e della verità de' suoi movimenti. Nel finale dell'*Otello* e nella maledizione della *Lucia* non si sa qual cosa debba ammirarsi più in lui, se il grande attore o il cantante impareggiabile *).

Questa bella figura d'artista, così bene dipinta dall'Escudier, aveva anch'essa il suo tallone di Achille. Secondo il parere de' suoi contemporanei, egli trascurava troppo la maniera di dire il recitativo; così pure nei pezzi concertati la sua voce non prendeva mai parte. Si diceva: nei pezzi concertati Rubini non esiste più.

Altra sua licenza era quella di cantare con la voce di testa ciò che avrebbe dovuto invece cantare con la voce di petto. A questi espedienti parsimoniosi Rubini andò però debitore della conservazione completa del suo organo, che a quaranta anni appariva ancor vivo e fresco quanto lo era nella sua verde giovinezza.

Rubini, adorato come artista, fu generalmente amato come uomo. La generosità de' suoi sentimenti, la semplicità delle sue abitudini e la bontà del suo cuore gli meritarono quell'amore sincero de' suoi simili, di cui raramente godono i grandi privilegiati quaggiù.

V.

I primi cantanti del mondo — La cronaca del giornale: « Il Bravo » — Che cos'è una bella voce? — Erminia Frezzolini — L'ammirazione di Verdi e di Romani — La sua leggenda gloriosa sul teatro — Giorgio Ronconi — I suoi contemporanei — Varesi nel *Rigoletto* — Dal sublime al grottesco.

Il 9 marzo 1839 si rappresentava, per la prima volta, alla Scala di Milano il *Bravo* di Mercadante con le prime donne Schoberlecner e Tadolini, il tenore Donzelli e i bassi Castellan e Balzar.

Il 17 dello stesso mese a Parigi si fondava un giornale dello stesso nome, *Il Bravo*, e s' inaugurava con un concerto, alla Sala Herz, che riuscì una delle più grandi solennità musicali del tempo.

La direzione del concerto era affidata a Donizetti. Al pianoforte sedeva il maestro Tadolini. Nel programma figuravano i nomi della Grisi, della Tadolini-Persiani e dell'Albertazzi, e quelli di Rubini, Duprez, Ivanoff, Tamburini e Lablache, vale a dire dei primi cantanti del mondo.

Pensando alla eccezionale combinazione che riuniva a Parigi cotali meravigliosi artisti nella sala d'un giornale italiano per celebrare una festa dell'arte italiana, non possiamo a meno di paragonare quei gloriosi tempi a questi nostri in cui, per qualsiasi evento, non si riuscirebbe a trovare un solo cantante italiano di pari nome e valore, e fors'anche, trovandone uno, non si troverebbe certo il secondo.

Approfittiamo della relazione scritta e pubblicata, il giorno dopo il concerto, nello stesso giornale *Il Bravo* per metterne in luce la cronaca sbalorditiva e ricordare così la virtù di quei sommi a cui l'Italia deve tanta parte di quella gloria artistica che le valse poi la simpatia e l'amore di tutto il mondo civile.

E adesso diamo, senz'altro, la parola al cronista del giornale:

« I primi saluti del pubblico sonosi rivolti alla Grisi, Duprez, Ivanoff e Lablache, che hanno aperto l'accademia col graziosissimo quartettino da camera di Rossini « Ridiamo, cantiamo, ecc. » che esprimeva a meraviglia l'umore volenteroso e piacevole col quale quegli artisti erano intervenuti al concerto. Ivanoff, che non era stato avvertito per questo pezzo, l'ha improvvisato con grande facilità. Ha poi cantato la bell'*aria* di Tadolini « Se dico lei che adoro, ecc. » con incantevole dolcezza, e non ostante il tumulto che regnava ancora nella sala, lunghi e ripetuti applausi hanno salutato il giovane tenore.

« L'Albertazzi, accompagnata dal magico clarinetto del Liverani, ha cantato con infinita grazia e melanconia « L'Eco », tenera melodia del virtuoso suonatore, e il pubblico ha fatto eco di evviva alla cantante ed al maestro.

« Poi, dopo una fragorosa manifestazione di plauso, Lablache e la Grisi hanno eseguito il capolavoro di Guglielmi, il duetto della « Prova d'un'opera seria », contraffacendosi a vicenda con una maestria da far disperare. Dopo questo pezzo, vivamente acclamato, Rubini e Tamburini trovarono, al loro apparire, la sala tanto in vena d'applaudire come se nessuno avesse ancora battuto le mani. Il duettino della « Ronda di notte » ebbe grandissimo effetto.

« Tamburini e Rubini avevano, come due araldi, preceduto l'arrivo d'una delle favorite del pubblico. L'udienza battè infatti tre volte le mani quando comparve la Persiani, leggiadramente vestita, la quale con quella voce e quell'arte meravigliosa, a tutti ormai nota, cantò l'*aria* d'*Alessandro nelle Indie* di Pacini, gioiello d'esecuzione nuovo per Parigi. La Persiani è una delle più alte maestre del canto italiano, e lo mostrò in quell'aria di cui il pubblico, insaziabile tiranno, voleva ad ogni costo la replica.

« La prima parte del concerto si è chiusa col più bel pezzo della musica moderna: « l'adagio » del terzetto del *Guglielmo Tell*.

« Chi non era presente non si farà mai una idea dell'entusiasmo o meglio del delirio da cui

parve preso il pubblico alla fine di quel pezzo cantato due volte da Rubini, Tamburini e Lablache.

« Nell'intermezzo i due fratelli Herz hanno eseguito una *Sonata* per pianoforte a quattro mani: essi soli potevano sostenere il paragone di quei cantanti!

« La seconda parte del programma fu un passaggio di meraviglia in meraviglia.

« Il duetto delle *Nozze di Figaro*, che ha avuto gli onori del *bis*; l'aria del *B.lisario* « Trema Bisanzio » cantata mirabilmente da Duprez e applaudita con furore; e il duetto della *Semiramide* che il pubblico domanda ogni anno, come prezioso ricordo, alla Grisi e Tamburini al momento della loro partenza; e tre *arie* napoletane - scusate se è poco - cantate da Lablache che s'è seduto al pianoforte con una giovialità tutta sua, come se avesse voluto dire: vediamo chi si stancherà prima, o io di cantare o il pubblico d'applaudire; e la cavatina della *Semiramide* cantata con una freschezza incredibile di voce dalla Grisi, la più bella Semiramide del mondo, e finalmente il duetto di *Riccardo e Zoraide* tra Rubini e Duprez... Tutto il pubblico s'è alzato in piedi come un sol uomo, quando sono entrati nella sala, dandosi la mano, i due primi tenori del mondo. Non abbiamo mai osservato tanta curiosità e tanta agitazione sul volto di tutti. I cantanti e gl' impresari che abbondavano nella sala hanno teso l'orecchio come dinanzi ad una prova decisiva.

Abbiamo veduto i due artisti impallidire come due atleti che si apparecchiano alla lotta. Poi non sappiamo più quello ch'è avvenuto, tanto eravamo rapiti in estasi da quelle due voci che si sono sposate insieme con un effetto meraviglioso.

« Dopo quel pezzo la sala sarebbesi subito vuotata, qualora Lablache, Tamburini, Rubini, la Grisi e l'Albertazzi non avessero trovato modo col *Quintetto del Turco in Italia* di farsi applaudire, come si cominciasse allora, da tutto il pubblico, compresi quattro turchi vivi e veri che rappresentavano la Sublime Porta.

« Così è stata chiusa quella memorabile accademia ».

Il vecchio e illustre Panofka, maestro dell'Ivanoff, col quale un mio amico ebbe propizia occasione d'incontrarsi, alcuni anni or sono, così riferiva le impressioni da lui provate a quello storico concerto:

« Vedete, - è Panofka che parla - avevo sentito cento volte sulla scena quei celebri cantanti e non credevo di provarne maggiore meraviglia udendoli riuniti, l'uno vicino all'altro. Eppure non fu così. La loro grandezza artistica, e sopratutto la loro virtù vocale, non m'erano apparse mai, come quel giorno, in tutta la loro stupefacente espressione ».

Ed avendo chiesto al Panofka quale, a suo avviso, fra quei sommi, fosse il più degno di ammirazione: - « È difficile dirlo - rispondeva. - Certo il più meraviglioso, per la eccezionale perfezione

del suo organo vocale, è il Rubini. La Grisi però è la cantante che più mi commuove e m'innamora. Essa ha lo slancio drammatico della Malibran, e della Pasta possiede quella nobiltà, quella severità tragica, quella espressione forte e potente che trasfonde in tutte le parti del suo esteso repertorio. Aggiungerò che, a mio parere, la Pasta non aveva la limpidezza che è nella voce della Grisi, nè la Malibran quella incredibile uguaglianza che si nota nelle sue corde.

« E qui, trattandosi di bellezza di voce, permettete che vi manifesti una mia opinione su ciò ch'io intendo per una bella voce. È pur triste condizione de' nostri grandi, i quali, a forza di studio e di fatiche hanno guadagnato il blasone artistico, l'imbattersi nella loro carriera in giudici il più delle volte passionati - siano essi adulatori esagerati ovvero detrattori ciechi. Una bella voce, secondo me, è quella che, in una giusta estensione del suo registro, è, ad un tempo, forte, limpida, rotonda, vibrata, pieghevole; senonchè le suddette qualità è mestieri trovarle riunite in tutti i gradi della scala vocale d'un cantante: l'arte sola può dare cotale perfezione. È un errore il credere che una voce estesa sia la più bella, poichè un artista potrebbe possedere il maggior numero d'ottave immaginabili nel suo registro e non avere nondimeno una bella voce, qualora egli non sappia accoppiarvi il merito della uguaglianza, che costituisce la vera bellezza del suono. Per tal modo la Malibran, sebbene grandissima cantante,

aveva nel suo istrumento vocale, d'una estensione meravigliosa, dei difetti notevoli.

« Essa scendeva più al basso, e saliva più in alto della Grisi, ma i suoni acuti e quelli di mezzo che legano la voce di testa con quella di petto, erano un po' sgradevoli. Ad alleviare e dissimulare questi difetti la sua arte trovava risorse ammirevoli. Spesso le accadeva pertanto di dover cambiare delle frasi in qualche spartito, tanto che Rossini, a motivo di questi cambiamenti apportati dalla Malibran a qualche passaggio dell'*Otello*, soleva dire, sorridendo maliziosamente: « Impossibile arrivare la Malibran: essa conosce tutte le *scorciatoie* ! »

« Del resto la voce della Grisi si estende sopra una scala di due ottave, andando dal *do* basso al *do* sopracuto, estensione ragguardevole che offre al compositore i mezzi di sviluppare tutte le ricchezze della melodia e anche i capricci della fantasia. Ma in questa estensione, più che ordinaria, quale rotondità, quale morbidezza, quale mellifluità !

« La Persiani è cantante oggi senza rivali nel genere leggero. Qui a Parigi la chiamano *La Fata* - lo sapete. La sua gola è un portento! I suoni ne escono come da una canna d'argento, diffondendo un piacere indicibile. Il suo metodo e il suo stile sono quanto di meglio io conosca.

« Nell'Albertazzi invece l'arte non è certo la cosa più notevole. Ma essa non ne ha bisogno. La sonorità e la bellezza della sua magnifica voce di

contralto sorprendono al punto che non si prova il bisogno di altro.

« Non ho mai sentito la Pisaroni, ma non so concepire corde vocali più ampie, più metalliche e nello stesso tempo più omogenee di quelle dell'Albertazzi. La sua voce, in certi momenti, ha una intensità maggiore del violoncello del Piatti!

« Con la sua voce poderosa di vero baritono, e con una compostezza e precisione inappuntabile, Tamburini è giunto a dare ad ogni parte da lui eseguita, dalle più serie alle più comiche, una correttezza di stile che piace oltremodo, poichè giammai il carattere che rappresenta o la musica che eseguisce riceve la minima alterazione. In mezzo alle maggiori difficoltà, che supera con disinvoltura incredibile, egli rimane patetico nella *Straniera*, grazioso ed elegante nel *Don Giovanni*, comico nel *Figaro*: e ciò senza discostarsi mai dalla purezza prescritta e dal gusto il più severo. È l'artista aristocratico nel più largo senso della parola.

« Di Lablache non è il caso di parlare: vi dirò soltanto una mia impressione: egli canta con tale facilità, sicurezza e disinvoltura, la sua voce ha tale musicalità naturale, che a me sembra che canti, anche quando parla. Il canto è per lui così famigliare come a noi la parola. La storia di Lablache è ormai a tutti nota: egli divenne cantante senza saperlo. Infatti egli non ebbe mai bisogno di nessun maestro per disciplinare quel poderoso volume di voce di cui poteva distribuire il suono a gradi a suo pieno talento.

« Ivanoff - lo sapete - è mio allievo, permetterete quindi che mi astenga dal giudicarlo. Vi dirò solo che Rubini lo ha designato come suo successore ».

Il Panofka s'ingannava. Il suo Ivanoff, sebbene cantante elettissimo, non possedeva quella cifra massima di voce, di sentimento e di arte per aspirare a succedere al Rubini. Il vero successore del cigno bergamasco fu invece il Mario, come Ronconi Giorgio lo fu di Tamburini, ed Erminia Frezzolini della Grisi.

***

Erminia Frezzolini: ecco un nome che non si può scrivere senza sentirci fremere nell'anima l'orgoglio di quella italianità che per oltre un secolo i nostri cantanti recarono gloriosa per tutti i teatri del mondo, costringendo principi e popoli a salutare e benedire la terra privilegiata che avea dato vita a simili dispensatori di umane beatitudini.

Verdi, non facile invero alla lode, e misuratissimo nel concederla, quando parlava della Frezzolini non risparmiava i superlativi, anzi mostrava una palese compiacenza in quella sua illimitata ammirazione. Nominandola, o sentendola nominare, egli soleva portare la mano al cappello e scoprirsi leggermente il capo. In quell'omaggio

rispettoso il Verdi poneva anche della riconoscenza. Erminia Frezzolini era stata la prima a portare alla ribalta due sue opere: i *Lombardi*

Erminia Frezzolini.

e la *Giovanna d'Arco*, e ambedue le volte essa era uscita dalla scena con la vittoria in pugno.

La prima volta, nei *Lombardi*, il merito era stato più del Maestro che suo, ma nell'altra, la

Giovanna d'Arco, era stata lei, proprio lei, che avea vinto. Le cronache contemporanee, parlando della *Giovanna d'Arco*, dimenticano infatti la musica per non ricordare che « la cantante impareggiabile, l'attrice affascinante che sotto quella candida veste di guerriera, con lo stendardo a fiordalisi serrato sul petto, con quegli occhi profondi e nerissimi che sapevano trovar così bene la via del cuore, sembrava una visione celeste ».

Infatti, se la grande virtù artistica della Frezzolini riuscì a salvare la *Giovanna d'Arco* da una prima e irreparabile caduta, ugual sorte non toccò alle altre cantanti che vi si provarono dopo lei.

Felice Romani, il cen ore inesorabile che non potè dir mai bene interamente di nessuno, dinanzi ad Erminia Frezzolini prova anche esso l'entusiasmo gentile del poeta. A proposito d'una rappresentazione della *Beatrice di Tenda* al Regio di Torino, egli così scriveva nel gennaio del 1841, in ammenda di quello che, come abbiamo veduto, scriveva nel 1836:

« ...Ma voi, animi cortesi che, malgrado de' suoi difetti, fate buon viso a questa misera *Beatrice*, sappiate che anch'io più non la guardo di mal occhio come prima, mercè dell'amabile incantatrice che veste le deformità di lei con le grazie della sua leggiadra persona e con la malìa della sua cara voce. Erminia Frezzolini fa adesso in Torino ciò che non fece Giuditta Pasta in Venezia: mi rivela alcuni pregi nel personaggio di Beatrice che non avrei creduto rinvenirvi giammai, tanto

attrice si mostra, tanta intelligenza palesa, tant'anima, tanta energia manifesta negli occhi, nel sembiante, nel canto. Così giovane, e già tanto innanzi nell'arte! Così padrona della scena dopo poche stagioni! Nessuna al pari di lei, dopo la Malibran, è dotata di voce più estesa, più flessibile, più melodiosa; nessuna sa passar dalle lagrime all'ira, dal risentimento alla rassegnazione; nessuna pronunziare e colorir la parola; nessuna sagrificar, quando occorra, la musica al sentimento. È d'uopo udirla gemere nella sua cavatina, a tuonare nel duetto con Filippo, a fremere nel quintetto, a pregare nell'aria finale. È d'uopo vederla in tutte le passioni del suo personaggio, e trar partito da una parola, da un'occhiata, da un gesto, per dire ch'ella è già adesso, e sarà maggiormente in avvenire, il più valido sostegno del teatro melodrammatico e dell'arte musicale in Italia ».

E quando il Romani così scriveva, la Frezzolini non aveva peranco cantato la *Lucrezia Borgia*, la *Norma*, la *Sonnambula*, l'*Anna Bolena*, la *Linda*, la *Parisina*, l'*Elixir d'amore*, l'*Ernani*, il *Trovatore*, la *Traviata*, ecc. ecc. Prodigioso esempio di temperamento vocale ed artistico, dinanzi al quale le cantanti d'oggi debbono sentirsi mortificate e allibite.

Il grado di commozione estetica a cui la Frezzolini faceva salire l'anima degli ascoltatori non è stato raggiunto da nessuna delle altre cantanti insigni che l'hanno preceduta e seguita. A Milano,

nel 1863, quando la voce della Frezzolini era ridotta un filo, filo però col quale – come ben disse un critico d'allora – potevasi ricamare qualsiasi finissima tela, essa nell'adagio della *Sonnambula*: « Ah! non credea mirarti » riuscì a far piangere un pubblico composto per la maggior parte di artisti di teatro, non facili, invero, a subire le commozioni della scena. E ciò per virtù d'un sentimento intimo a cui essa istintivamente obbediva e che, in grazia d'una misura meravigliosa di arte, di cui possedeva il segreto rarissimo, non alterava menomamente la purezza melodiosa del suo canto. Vi erano momenti nei quali sul suo bellissimo volto di Madonna si vedevano scendere lagrime vere, mentre la sua voce, rotta dai singulti, conservava la dolcezza paradisiaca del suono.

Sarebbe difficile dire se questo miracoloso connubio di sentimento e di arte fosse un fenomeno naturale ovvero il risultato d'uno studio lungo e paziente, col mezzo del quale essa *sentiva* e faceva sentire in pari tempo e grado. Nel maggior numero dei casi – potrebbe dirsi quasi sempre – la sensibilità fisica dell'artista nuoce alla espressione estetica del canto, e gli artisti, che più e meglio hanno fatto sentire, sono quelli che hanno potuto conservare l'assoluta padronanza di sè medesimi. Sentire però e partecipare la propria commozione al pubblico è la poesia suprema dell'arte.

Erminia Frezzolini accoppiò ad un ingegno artistico oltremodo pronto e vivace una grande

bontà e gentilezza di cuore. Chiamata ad interpretare opere nuove di celebri o mediocri maestri, essa vi poneva uno zelo affettuoso, come nessun'altra sarebbe stata capace di fare. Le trepidazioni e le ansie del compositore divenivano le sue, come sue divenivano le gioie del trionfo quando essa riusciva a conquistarglielo.

È noto come in quei tempi la censura, ferocemente imperante, non lasciasse passare un melodramma senza farvi passar sopra il taglio villano delle sue forbici. A Milano, dove la censura era meno tiranna che altrove, i *Lombardi* del Verdi poterono cavarsela con il mutamento della sola parola « SALVE Maria » invece di «AVE Maria ».

— Purchè non mi sbagli! - diceva la Frezzolini a Verdi la sera della prima rappresentazione alla Scala.

— Non ci mancherebbe altro! - rispondeva cogitabondo il Maestro. - Sarebbero capaci di far calare la tela!

— Oh, non l'oseranno! Non dubitate, Maestro: morrò magari sulla scena, ma l'opera avrà un trionfo.

E il trionfo ci fu e la Frezzolini rischiò davvero di morire... di contentezza sulla scena, dinanzi alla frenetica esultanza del pubblico.

Come al Verdi, così ad altri maestri minori la Frezzolini diede senza risparmio tutta se stessa, felice quando, per sua virtù, un'opera, anche scadente, riusciva a vincere la battaglia della scena. L'*Elena da Feltre* del Mercadante - opera assai

modesta invero – deve alla Frezzolini, unicamente a lei, la gloria – sia pur fugace – di quattro o cinque successi fortunati non più rinnovatisi in appresso.

«Quando cantava la Frezzolini – mi diceva un vecchio artista suo contemporaneo – il pubblico appariva beato e sorridente come un fanciullo. Essa spianava le grinze dei più accigliati o rigidi aristarchi. I famosi abbonati della Scala, i quali non batterono palma la prima sera alla Malibran nella *Norma*, alla Frezzolini invece, quando la prima volta si presentò su quelle temute scene con la *Beatrice*, agitarono commossi i loro fazzoletti – il *non plus ultra* del loro entusiasmo ».

A proposito di questi terribili abbonati della Scala, ne rammento uno al quale debbo una infinità di notizie e di osservazioni interessanti. Per questo fiero aristarco non v'era cantante celebre di cui egli non provasse l'orgoglio di palesare qualche difetto.

La stessa Frezzolini non andava immune dalla sua critica spietata. « La voce d'oro della Frezzolini – mi diceva – aveva due note di rame – il *mi* e il *fa* – ch'essa non è mai riuscita a fondere perfettamente. Ella mi confessava di avere lottato, durante tutta la sua vita, contro quelle due note nemiche senza poterle ridurre all'obbedienza. Narrando questo suo insuccesso, la Frezzolini, di natura mite e composta, si mostrava irritatissima. Non crediate però che fosse facile l'accorgersi di questo suo difetto. Soltanto orecchie molto eser-

citate, che per quaranta carnevali di seguito hanno sentito tutti i primi cantanti del mondo, potevano avvertire codeste sottili disuguaglianze di suono. Oh! quanto pagherei - conchiudeva lamentevolmente - a riudire soltanto quelle due note scadenti della Frezzolini! »

Tutto il rimpianto dell'antico abbonato era compendiato in quel vano e melanconico desiderio!...

Così è il pubblico. Sembra ch'esso invero si affretti a godere della presenza d'un'attrice o d'una cantante come d'una dolcezza che dee ben presto sparire, sembra che tutti gli occhi si rivolgano a lei come alla vista d'una meteora che in breve si dileguerà, e che tutte le orecchie si tendano alla sua voce come ad augello pellegrino il quale per pochi giorni empie d'inusata armonia piagge che non dovrà rivedere mai più.

E la Frezzolini fu codesta meteora che brillò e si spense per sempre, codesto augello pellegrino che cantò un istante e andossene a volo. Il suo passaggio non lasciò tracce e nulla rimase di lei senonchè la rimembranza dei contemporanei, destinata a sparire anch'essa nel vortice che seppellisce tutte le belle e umane cose.

***

Nello stesso anno 1863 in cui Erminia Frezzolini faceva sentire l'ultimo canto del cigno al teatro Carcano di Milano, a breve distanza su quelle medesime scene si presentava, per l'ultima volta, Giorgio Ronconi nella *Maria di Rohan.*

Il nome di Ronconi era per l'arte e per gli artisti di allora quello di un Santo Padre. Il culto e la venerazione di cui era circondato destavan meraviglia a noi giovani – ragazzi anzi – che, non avendolo mai udito, non potevamo formarci un'idea, anche lontana, di ciò che fosse stato questo cantante per godere un simile prestigio.

L'annuncio adunque che Ronconi avrebbe cantato la *Maria di Rohan* ci avea resi perfino increduli alla verità d'un tale inaspettato e sospiratissimo evento. Era tanto tempo che sentivamo continuamente citare Ronconi, come esempio impareggiabile d'arte e di sentimento, che non ci pareva vero di poter verificare *de visu* quanto avevamo le cento volte udito ripetere.

Ci avevano raccontato, per esempio, che Donizetti, il quale avea scritto per lui la *Maria di Rohan*, all'udire il Ronconi nell'atto ultimo di quell'opera, ruppe in tale pianto dirotto che lo si dovette trascinar via a forza dalla quinta dietro la quale ascoltava estatico l'appassionata romanza « Bella di sol vestita ».

La storia, o leggenda che sia, aggiungeva che Ronconi, rientrando e vedendo il Donizetti tutto in lagrime, gli dicesse: « Come, tu piangi? Eppure, tocca la mia mano, e il mio polso, e ascolta se dà un battito di più! »

Giorgio Ronconi.

È fama che Ronconi fosse così padrone di sè sulla scena che a Madrid, nella stessa romanza, là dove, con la voce rotta dal pianto, dice: « Fu giusto il cielo che mi punì », egli, una sera, per ischerzo, intercalasse ai singulti gli starnuti d'un vecchio gatto che aveva in casa. Il basso Garcia che raccontava il bizzarro aneddoto ci riferiva che la imitazione di quegli starnuti era fatta così bene

che mentre al pubblico, ignaro di tutto, strappava le lagrime, a lui, consapevole della burla, provocò sì grande voglia di ridere che poco mancò che quella sua ilarità - creduta dispregio - non gli costasse ben cara.

Ronconi infatti cantò, e noi lo udimmo, oltre che meravigliati, commossi per l'impeto e la potenza del sentimento ch' egli infondeva ancora alla parola cantata. Nell'ultimo atto, al duetto con Maria, nel famoso *parlato* « Sull'uscio tremendo ecc. » e nella cabaletta « A queste lagrime di sangue un rio », Ronconi faceva paura. Nessun artista, di quanti ne conosca, si potrebbe, nemmeno lontanamente, paragonare con lui.

Disgraziatamente, della sua voce bella e possente, di quella voce formidabile, che al duetto dell'*Ernani* « La vedremo, veglio audace » faceva tremare i palchetti della Scala e mettere i brividi al colossale Marini (Silva), non rimaneva più nemmeno il ricordo. Così almeno asserivano i vecchi. Che cosa doveva esser mai stato dunque questo cantante che, a sessant'anni, e senza voce, spremeva ancora le lagrime e atterriva?

Per rifare Giorgio Ronconi - mi diceva il mio abbonato - dovreste fondere insieme tre dei maggiori baritoni viventi senza forse riuscire a ricostruirlo. La sua voce - la più poderosa dopo quella di Cartagenova - era d'una malleabilità straordinaria. Egli poteva ridurla a suo talento alle più sottili gradazioni del suono e poteva distenderla, con un falsetto meraviglioso, sino al *la* naturale

acuto. Nel duetto col tenore della *Maria di Rohan*, laddove dice: « Favella più sommesso: potrìa la madre udir », il Ronconi, per meglio sottolineare l'ironia penetrante sulla parola *madre*, saliva con un salto d'ottava sino al *sol* acuto e *filando sommessamente* la nota, sino a un delicato sospiro, la chiudeva adornandola con un gruppetto d'indicibile leggiadria.

Sono cose che i cantanti di oggi non sanno nemmeno concepire! Così conchiudeva il rigido censore con una crollatina di spalle assai significante.

Quando Ronconi incominciava il suo cammino glorioso, un altro grande baritono - il Cosselli - destava la generale ammirazione. E questa gli era giustamente dovuta. Il Cosselli è stato uno fra i primi attori-cantanti del suo tempo. « Il Cosselli - così scriveva di lui il Laderchi - è tra i rarissimi cantanti che di ben altra guisa intendono l'arte loro. Fermatosi nella contemplazione viva e tranquilla del soggetto che imprende a rappresentare, egli mira a ricavare il concetto primitivo del personaggio che l'autore dipinse, ad assimilarne le impressioni, a trasfondere in sè la vita di lui, per poi comunicarla agli spettatori come figlia del proprio sentire. E in questo, non pure come un ritrattista, ma come un pittore che con rapide pennellate e con tinte poetiche ravviva ed anima il proprio soggetto. Certo: a tutto ciò gli sono di grande aiuto una educazione negli studi superiore alla comune dei suoi confratelli, ed una sicurezza e una padronanza piena di tutti i mezzi dell'arte ».

Una delle opere nelle quali ho sentito sempre decantare come insuperate le virtù del Cosselli è il *Marin Faliero*. I vecchi rammentano ancora l'effetto potentissimo che otteneva il Cosselli quando ripeteva per tre volte alla moglie: « Tu mancavi a me di fè! » Disgraziatamente anche l'opera è morta con l'artista, ed invero non se ne comprende il motivo, poichè il *Marin Faliero* avrebbe ancora tutto il diritto e l'opportunità di rivivere.

Cosselli, già quasi tramontante, come dicemmo, quando Ronconi sorgeva, non fu, nè avrebbe potuto essere, l'emulo di lui. Due altri suoi confratelli di arte, degni di stargli a fianco, come il Coletti e il Colini, non furono mai, nemmeno essi, a livello di Ronconi.

Il Coletti gli fu superiore per la bellezza della voce, e in alcune parti, come ad esempio nei *Foscari*, nel *Trovatore*, e nei *Masnadieri*, lasciò ricordi insuperati. Verdi, udendogli cantare la famosa aria: « La sua lampada vitale », dichiarò che nessun altro avrebbe potuto darle interpretazione vocale più vigorosa ed efficace. Quella romanza fu chiamata per molti anni l'*aria* di Coletti e venne anche stampata con questo titolo. E nondimeno egli rimane a notevole distanza dal Ronconi.

Questa distanza non viene neppure accorciata dal Colini, la cui voce sonora e robusta, il modo di dire ampio e nobile, l'azione intelligente gli assegnano tuttavia un posto eminente fra i suoi contemporanei.

Il solo che, sino a un certo punto, potè essere considerato come l'emulo di Ronconi, fu il Varesi.

Il Varesi aveva la voce vibrante, sonora e pastosa del Ronconi, lo stesso modo ampio e bello di porgere e di fraseggiare, lo stesso fuoco sacro,

Felice Varesi.

la stessa passione, lo stesso impeto nella interpretazione del dramma. Potrebbe dirsi anzi che questo impeto avesse talvolta nel Varesi manifestazioni ancora più drammatiche.

Nel *Rigoletto* – scritto per lui – il Varesi raggiunse tale potenza descrittiva di disegno e di colore che il ricordo di quel suo quadro scenico è

rimasto, sino ad oggi, insuperato. Egli è che in *Rigoletto* il Varesi possedeva il vantaggio di quel famoso *phisique du rôle* che riuscivagli invece d'imbarazzo nella interpretazione delle altre parti.

Basso, tarchiato, un po' sbilenco, il Varesi doveva compensare a furia d'ingegno questi suoi svantaggi fisici, mentre il Ronconi, bello nel volto e nella persona, non doveva che presentarsi sulla scena per rendere tutta la signorilità del personaggio. Così, mentre il Varesi soverchiava il Ronconi nel *Rigoletto* e anche nel *Macbeth*, il Ronconi si lasciava indietro a mezza strada il Varesi nella *Maria di Rohan*, nei *Puritani*, nella *Beatrice di Tenda*, nella *Lucia*, nella *Borgia*, nella *Parisina* e in tutte le altre opere del Bellini, del Donizetti - e anche del Rossini - in quelle specialmente dove la superiorità dell'uomo e del cantante aveva modo d'imporsi.

L'antico repertorio Verdiano, invero, con quel non so che di violento, di febbrile, e quasi di aspro e selvaggio, si attagliava assai bene al temperamento morale ed artistico del Varesi, che vi si buttava dentro con tutta la foga di quella sua natura spontaneamente calda e appassionata, con la quale infondeva tanta genialità alle sue creazioni sulla scena.

Ricordiamo ancora il Varesi nel *Rigoletto*, circa il 1864, al modesto teatro di Santa Radegonda, quando, esausto di voce e di forze, riusciva tuttavia a provocare scatti d'entusiasmo di cui oggi non si ha più l'idea. Nella popolare cabaletta « Sì,

vendetta, tremenda vendetta » aveva l'abilità di ottenere un crescendo di effetto che trasportava la platea sino al parossismo. Rimasto come annichilito sul limitare, sotto la maledizione profetica del vecchio Monterone, che va al patibolo, egli si scuoteva d'improvviso, e figgendo gli occhi terribili sul ritratto del Duca appeso alla parete, cominciava con voce sorda e cupa le prime battute, quindi sviluppava ed ampliava il suono avanzando sempre, sino a che, giunto sulla bocca d'opera, raddrizzava minacciosa la deforme persona, accompagnando l'atteggiamento imponente con una esplosione formidabile di voce. Era un effetto terrorizzante, di cui molti hanno tentato e tentano invano l'imitazione. Invece del sublime essi ottengono il grottesco.

Questa smania della imitazione dei grandi modelli dà quasi sempre risultati deplorevoli. Il sublime lo si può umanamente ottenere, ma non lo s'imita. Imitandolo si commettono parecchie colpe: la prima è quella di vilipendere il modello, dandone - a coloro che non poterono vederlo - una espressione falsa e goffa; la seconda è di ottenere la caricatura in luogo della copia. Molte volte ho sentito da cantanti di valore rifare - come dicevano essi - Ronconi, Duprez, Mario, Tamberlik, Cosselli, ecc.; ma che! quel rifacimento era una infamia, pure essendo vicinissimo al vero: quel pochissimo che mancava o esorbitava, era però bastante per far divenire sgorbio ciò che era disegno meraviglioso.

VI.

Il Teatro Italiano a Parigi — L'esordio di Mario — L'artista principe — Il *do diesis* di Tamberlick e il parere di Rossini — La fine del Teatro Italiano a Parigi — Il torrente verdiano — Il più popolare dei tenori — « Spirto gentil » — Guelfi e Ghibellini — La popolarità del *Trovatore* e quella dei cantanti — La prima del *Nabucco* a Milano — La moglie di Verdi.

Nel 1842 Mario diviene definitivamente il successore di Rubini al Teatro Italiano di Parigi e prende il suo posto nel celebre sinedrio - Grisi, Persiani, Albertazzi, Tamburini, Lablache. - Egli avea già cominciato a farne parte, sotto la protezione del Rubini, sino dal 1839. Giovane, con una voce ancora immatura e di dubbia qualità, egli vi era stato accolto con diffidenza e anche con qualche ostilità. Gli Dei invecchiavano e sentivansi prossimi ad abbandonare l'Olimpo; ciò li rendeva sospettosi e anche un po' cattivi. Mario dovè quindi lottare come uomo e come artista per giungere ad acclimarsi in quel difficile ambiente; per

fortuna egli vantava nobiltà di natali, avea modi di gentiluomo perfetto ed era amabile e bello della persona. Gli riuscì facile pertanto di cattivarsi l'animo della Grisi, e sotto la protezione di lei gli fu dato di essere ammesso nella intimità della illustre famiglia del Teatro Italiano di Parigi.

Il contatto e l'esempio di quei sommi e sopratutto del Rubini, che rimase al Teatro Italiano sino al 1842, furono per Mario la migliore delle scuole.

Mario esordì la sera del 7 ottobre 1840 nell'*Elisir d'amore*, avendo a compagni la Persiani, Tamburini e Lablache; e, malgrado la vicinanza soverchiante di quei tre colossi, egli riuscì a porsi subito in evidenza e cogliere la sua parte di applausi. Il suo battesimo d'artista era avvenuto nelle più favorevoli condizioni, avendo a padrini tre dei maggiori cantanti del tempo e per pubblico la parte più eletta di Parigi.

Da quella sera in poi l'arte di Mario penetrò nella coscienza del mondo musicale parigino e il suo nome cominciò ad essere ripetuto con rispetto e ammirazione accanto a quello della Grisi, della Persiani, di Tamburini e di Lablache.

Ogni nuova interpretazione segnò per lui un nuovo successo, e gli valse proposte e contratti per tutti i principali teatri d'Europa e d'America. In questo ultimo paese l'enorme aspettativa che lo avea preceduto poco mancò non gli riuscisse fatale.

Si racconta infatti che il pubblico di Boston non ebbe scrupolo di fischiare atrocemente il celebre tenore, la cui persona bella, aggraziata, semplice,

e del tutto normale, apparve la prima volta agli occhi di quella gente quasi come una mistificazione.

Giovanni Mario.

Mario fu chiamato a buon dritto l'artista principe. Nessuno si mostrò sulla scena più signore di lui, nè più signorilmente vestì gli abiti di ca-

valiere. La nobiltà del gesto e dell'atteggiamento bastavano per attirare sopra lui l'attenzione ammirativa del pubblico. Il suo modò di dire e di cantare si distaccava talmente da quello degli altri artisti che l'impressione che si provava, udendolo la prima volta, era tutt' altro che favorevole.

Una sera del 1864 in casa di Paolina Lucca - la nota editrice di musica - mi fu dato di sentirgli cantare la serenata del *Barbiere* e il duetto del *Rigoletto*. Mario era già innanzi con l' età e aveva quasi abbandonato le scene: il suono della sua voce conservava nondimeno la purezza adamantina de' suoi verd'anni e il metodo era sempre quello suo squisitissimo e inimitabile che fece di lui il più geniale fra i cantanti di teatro. Ebbene, alle prime note uscite dalla sua gola confesso d'aver provato anch'io un senso spiacevole, quasi disgustoso. Quei suoni chiari ed aperti, quel fraseggiare scandito, quella sillabazione martellata, quel modo di cantare così singolare e cotanto dissimile da ogni altro, mi sembravano una leziosaggine e una smanceria antipatica. Man mano però che quella voce e quel canto mi penetravano nell'anima provavo un gaudio e una dolcezza infinita. Mai la voce umana mi era apparsa così ricca e così varia di poetica espressione. Quando uscii da quella casa ero pieno d'una delizia intensa, non mai finora provata. Il fenomeno più strano fu questo: che per qualche tempo non seppi più tollerare altre voci e altri cantanti. Tutti, anche i migliori, mi sembravano quasi coristi a confronto del grande

Mario. E pensare che quello che avevo udito era il Mario a cinquant'anni circa, pressochè vecchio ed esausto!

Alla presente generazione abituata al grido passionale, agli scatti convulsi e nevrastenici de' nostri attuali cantanti, non è possibile dire con precisione quale fosse e come si esplicasse sulla scena l'arte del Mario. Quest'arte consisteva specialmente nel dare alla parola cantata la sua perfetta espressione senza punto alterare, nonchè appannare la limpidezza del disegno melodico. Così, per esempio, nel duetto del *Rigoletto*, laddove il tenore canta:

> È sol degli uomini la vita amore,
> Sua voce un palpito del nostro cuore,
> È fama, gloria, potenza, e trono...

il Mario traeva degli effetti vocali nuovi e singolari, colorendo la parola con una varietà ed efficacia di tinte di cui sarebbe impossibile tentare l'imitazione senza cadere nel ridicolo. È assurdo pertanto dare l'idea d'un metodo di canto che per sola ed esclusiva virtù del cantante diveniva arte vera e bella.

***

Un altro tenore - il Tamberlick - giungeva ad occupare, dopo alcuni anni, il posto del Mario, suscitando, se non uguale delizioso entusiasmo, certo non minore ammirazione presso il pubblico elettissimo del Teatro Italiano di Parigi. Lo stile classico del Tamberlick era l' antitesi di quello del Mario, il quale veramente non ebbe mai uno stile. La cosa più pregevole nell' arte del Tamberlick era la declamazione cantata dei recitativi, che si manifestava con una ampiezza e nobiltà di fraseggio assolutamente impareggiabile. Nelle opere di Rossini, in cui il recitativo ha importanza somma, il Tamberlick non aveva rivali, e coloro che presumevano emularlo, imitandolo, divenivano piccoli - anche se grandissimi - vicino a lui. Un'altra particolarità del Tamberlick - quella forse che dette a lui una celebrità quasi universale - fu il famoso *do diesis* di petto, nota strana e formidabile con la quale battè il sommo Duprez che arrivava soltanto al *do* naturale. E il pubblico aspettava sempre da lui con frenetica impazienza quella nota impressionante, andando in visibilio ogni qual volta la sentiva echeggiare, sospinta potentemente dai polmoni d'acciaio del grande tenore.

Di questo parere non era il Rossini, il quale, udendo una sera il Tamberlick nell'*Otello*, nella

efficacissima frase del duetto fra Otello e Jago « *Morrò ma vendicato - Sì, dopo lei, morrò* », sostituire al *la* naturale scritto nella partitura il famoso *do diesis*, fuggì dal teatro esclamando: « Questo è un urlo ch'io non ho scritto e che è fuori dell'umano! »

Enrico Tamberlick.

Il Tamberlick fu l'ultimo dei tenori che tenesse l'impero del Teatro Italiano, ossia della sala Ventadour, il convegno più ricercato ed elegante di Parigi. A poco a poco il pubblico, stanco di sentir ripetere continuamente opere che da circa quarant'anni gli si ripercotevano nelle orecchie, co-

minciò a disertare quel teatro e finì coll'abbandonarlo del tutto. L'edificio, divenuto quindi una cosa inutile, fu condannato alla distruzione. E il delitto fu perpetrato senza che una voce di protesta si elevasse da quelle macerie che seppellivano tanti e sì deliziosi ricordi; e tutto quell'insieme di splendori architettonici e di decorazioni sontuose ed artistiche fu demolito per far posto agli uffici d'una vasta impresa finanziaria, e il canto degli usignuoli fu sostituito dalla danza degli scudi! *Sic transit gloria mundi!*

Il periodo del canto succeduto, con Bellini e Donizetti, a quello del gorgheggio rossiniano, finisce o almeno cambia indole e forma coll'impeto del torrente verdiano che incomincia nel 1842 col *Nabucco* e irrompe senza tregua sino al 1855 con i *Lombardi*, *Ernani*, *I Due Foscari*, *Attila*, *Giovanna d'Arco*, *Masnadieri*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*, *Vespri Siciliani*, ecc. ecc. Tutte queste opere, le quali sollevavano un tempo delirî irrefrenabili, oggi piacciono sempre, sì, ma dei passati entusiasmi non v'è più nemmeno l'idea. La causa di questo raffreddamento non vuolsi tanto attribuire, come generalmente si crede, alle mutate tendenze dell'uomo pubblico, quanto al distrutto manipolo di quei prodigiosi cantanti. Non a caso li ho chiamati prodigiosi, poichè occorrevano cantanti meritevoli veramente di simile aggettivo per rendere gli effetti vocali immaginati dal Maestro: e tali furono, fra le donne, la Strepponi, la Penco, la Borghimamo, la De Giuli, la Spezia,

la Medori, la Cruvelli, la Barbieri Nini, la Bendazzi, la Badia, la Brambilla, la Piccolomini, e fra gli uomini Boucardé, Negrini, Graziani, Fraschini, Tamberlick, Mirate, Bettini, Tacchinardi, i quali tutti, tanto in Italia quanto in Francia, Russia, Spagna, Inghilterra, suscitarono con le opere del repertorio verdiano fanatismi indicibili.

Resterebbe ora a vedersi se il Verdi abbia fatto bene o male ad abusare di quegli strumenti prodigiosi ch'erano i cantanti d'allora o se invece avrebbe fatto meglio a rinunziare a certi acrobatismi e a certe volgarità acustiche a benefizio di quel prezioso patrimonio vocale alla cui formazione tanto, e così bene, contribuirono le opere di Rossini, Bellini e Donizzetti. Il Verdi non fece bene, no; egli ebbe anzi grave torto, e le sue opere - segnatamente i *Lombardi* e il *Trovatore* - nocquero grandemente all'arte del canto e a' suoi cultori. Sopra tale argomento la critica ha il dovere di mostrarsi severa e non mendicare scuse e attenuanti a una colpa che il Verdi, gloriosamente italiano come uomo ed artista, non avrebbe mai dovuto commettere.

Di questa sua colpa furono vittima, anzi tempo, la Penco e il Boucardé, i due eroi popolari del *Trovatore*. Nelle infinite rappresentazioni di quest'opera eglino profusero invero il tesoro della loro voce, tanto che sarebbe difficile stabilire se l'immensa popolarità del *Trovatore* abbia fatto la popolarità di questi due grandi esecutori, ovvero se la loro eccezionale bravura abbia notevolmente

giovato alla popolarità dell'opera. Certo è che, ove quei cantanti non ci fossero stati, il *Trovatore* non avrebbe, per circa dieci anni consecutivi, fatto andare in visibilio il pubblico, nè lasciato ricordi teatrali incancellabili.

Fra il *Trovatore* e il tenore Boucardé, per esempio, corre tutta una leggenda di episodî e di aneddoti rimasti genialmente vivi nella memoria del nostro popolo e che molti oggi potrebbero ancora attestare. Ne citeremo uno soltanto.

Una sera al teatro Pagliano di Firenze l'entusiasmo sollevato dal Boucardé nella efficacissima apostrofe: « Ah! questa infame l'onore ha venduto » raggiunse tale intensità che fra gli spettatori della platea e quelli del loggione che esigevano una terza replica del pezzo, nacque così clamoroso tumulto da far temere si rinnovasse uno dei sanguinosi episodî fra le antiche fazioni dei Guelfi e Ghibellini!...

Boucardé fu il cantante che più e meglio d'ogni altro seppe penetrare nel cuore del popolo e più lungamente e genialmente rimanervi. La sua era arte tutta d'istinto che improvvisamente gli suggeriva l'accento e l'espressione della frase musicale facendogli ottenere effetti poderosi. La sua voce non poteva dirsi bella e nemmeno estesa. Tuttavia egli sapeva modularla con dolcezza infinita e smorzarla gradatamente sino a ridurla un lieve sospiro. La sua *mezza voce* era un incanto! Rammento il Boucardé vecchio e già ritirato dalle scene nel 1864 a Milano e ricordo che una sera, al famoso Caffè

Martini, allora convegno di tutti i cantanti grandi e piccini, in attività e in riposo, essendosi posto a canterellare sottovoce lo « Spirto gentil » della *Favorita*, in un momento tutto il pubblico d'ogni specie che affollava le sale gli si fece attorno, attratto da quel dolcissimo canto e beato dell'espressione paradisiaca con cui il grande tenore accentava le flebili e amorose note. Dopo d'allora ho sentito cantare le cento volte da tenori d'ogni grado quella celebre romanza, ma non ho provato più una commozione così soave e sentito gli occhi farsi umidi di pianto, come quella sera. Un altro solo cantante, il Giuglini, il tenore *soave* per eccellenza, superava il Boucardé nello «Spirto gentil»; ma la superiorità era tutta nell'arte impareggiabile con cui il Giuglini era riuscito a *legare* le note lunghe e tenute di quella romanza, in guisa da rendere persino inavvertita la ripresa dei fiati. Lo « Spirto gentil » cantato dal Giuglini poteva dirsi, anzi che cantato, suonato dall'arco magico del Paganini.

Ebbene, Boucardé, che strappava le lagrime nello « Spirto gentil » della *Favorita* e nel « Tu che a Dio spiegasti l'ali » della *Lucia*, vi metteva i brividi nella « Maledizione » della stessa opera; e nel *Trovatore* l'impeto della sua voce faceva fremere e dava sgomenti di terrore.

La sincerità e semplicità dell'arte sua lo avea reso oltremodo caro ai pubblici, specialmente di Toscana sua patria, che sovente fra lui e il pubblico avevano luogo dialoghi e anche diverbî nei

quali il Boucardé trascorreva ad atti e parole che a chiunque altro sarebbero costati carissimi, ma che a lui - il beniamino - si perdonavano quasi sempre. Ho detto quasi, ma non sempre, poichè a Roma, per una di queste sue familiarità sguaiate con il pubblico, corse rischio di passare un brutto quarto d'ora e dovette uscire dal teatro in compagnia di quattro gendarmi.

Negli ultimi anni, esausto di voce e di forze, il Boucardé tentò di cantare in chiave di baritono, ma fu un tentativo disgraziato che gli valse soltanto la pietà del pubblico. Povero Boucardé, la gloria di cui si coprì durante la sua carriera e il gaudio e la commozione suscitata sopra le moltitudini non impedirono che finisse i suoi giorni miseramente, poco meno che mendico!

Sorte pressochè uguale toccò all'Albertini sua moglie, un soprano d'un vigore eccezionale, la sola cantante che abbia potuto reggere la tessitura dei *Lombardi* senza ricorrere all'uso delle solite *puntature*.

Il caso di cantanti celebri, morti nella povertà e anche nell'indigenza assoluta, era frequente, quasi comune, nel tempo glorioso in cui i nostri artisti deliziavano il mondo con la virtù delle voci e la potenza dell'ingegno; oggi invece, non solo i celebri, ma anche i mediocri, sebbene conservino meno lungamente la voce e rimangano minor tempo sulla scena, riescono a conservare parte cospicua dei loro guadagni. Effetto dei nuovi tempi!

*
* *

Risalendo ai primi interpreti delle opere verdiane, dobbiamo rammentare anzitutto Giuseppina Strepponi

La sera del 9 marzo 1842, allorquando, alla *stretta* del finale primo del *Nabucco*, il pubblico della Scala si levò in piedi come un sol uomo, in uno scatto unanime d'irresistibile delirio, il Verdi, che secondo il costume del tempo assisteva alla rappresentazione, seduto in orchestra fra il primo contrabbasso e il primo violoncello, temette al primo istante – lo narra egli medesimo – che « quella massa di spettatori così furiosamente vociferante si burlasse di me o stesse per piombarmi addosso e farmi un brutto tiro! » A quello scoppio d'entusiasmo contribuirono grandemente gl' interpreti principali: il baritono Ronconi, il tenore Miraglia, e soprattutto Giuseppina Strepponi, – una Abigail affascinante, a quanto narrano le cronache del tempo. « Voce limpida, penetrante, soave - scriveva un critico d'allora - azione efficace e composta, figura leggiadrissima. A queste doti di cui le fu larga natura aggiungasi la virtuosità del canto in cui si è mostrata maestra eccellente e che la farà in breve risplendere tra gli astri più luminosi dell'italiano teatro ».

E il presagio si avverò. L'astro tuttavia non rifulse a lungo, poichè, alcuni anni dopo quella memorabile serata, in cui la brava e avvenente cantante avea diviso con il giovane maestro i palpiti e

l'esultanza del trionfo, essa divenne la legittima compagna di Giuseppe Verdi. Intelletto acuto e limpido, anima gentile e delicata, mente colta e retta,

Giuseppina Strepponi.

essa fu sempre ottima ispiratrice e consigliera del Verdi. Cominciò ad esserlo anzi sino da quel tempo. L'enorme successo del *Nabucco* dava al suo autore il tradizionale diritto ad esser prescelto come il compositore designato a scrivere la cosiddetta *opera*

d'obbligo per la ventura stagione della Scala. Il Merelli, l'impresario d'allora, si affrettò pertanto a offrire al Verdi il relativo contratto; senonchè, invece di proporre egli stesso il compenso, volle lasciare in bianco la somma, pregando il maestro di ricoprire quel vuoto con la cifra che meglio a lui convenisse. Verdi parlò alla Strepponi dell'atto generoso e delicato del Merelli e la invitò a dargli il suo parere; ebbene, il parere della egregia donna ed artista fu questo: che il compenso non dovesse superare quello già concesso al Bellini per la *Norma*. Ciò voleva dire ottomila lire austriache (6800 franchi) e questa fu la cifra che il Verdi chiese e che il Merelli accettò a braccia aperte.

Codesto discernimento sano e pronto fu sempre una delle qualità peculiari della moglie di Giuseppe Verdi. Figlia d'un maestro triestino, autore di alcune opere oggi dimenticate, - sebbene non prive di qualche merito - Giuseppina s'era trovata in mezzo all'avventurosa vita dell'arte e del teatro sino da bambina. A vent'anni appena - nel 1835 - avea esordito al Comunale di Trieste ed era giunta alla Scala quattro anni dopo, nel 1839, dopo una corsa trionfale attraverso le principali scene della penisola. Gl'insegnamenti paterni, quelli ricevuti più tardi al Conservatorio di Milano e la precoce abitudine del teatro avevano contribuito immensamente a formare l'equilibrio del suo privilegiato temperamento di donna e di artista. Il buon senso le era sempre guida pronta e sicura; la sua parola, accompagnata sovente dalla facile e geniale arguzia

veneziana, interveniva a proposito ed era il più delle volte decisiva.

Giuseppina Strepponi, esule dal teatro quando la rinomanza che la circondava era divenuta quasi gloriosa, non avea serbato di quei ricordi il menomo orgoglio. Il suo unico, vero, massimo orgoglio era quello di essere la sposa di Giuseppe Verdi. E questo orgoglio avea bisogno di mostrarlo ed imporlo altresì. Seduta accanto al Maestro, essa sentivasi la Regina vicina al suo Re. Vi erano momenti in cui compiacevasi di assumere una certa aria regale, e soprattutto ciò avveniva quando taluno dei pochi eletti ammessi al familiare sinedrio parlava un po' troppo e un po' confidenzialmente col *suo Verdi*! Ai bagni di Montecatini, quando la gente faceva cortesemente ala al passaggio di Verdi, essa n'era felice e non avrebbe capito o almeno le sarebbe spiaciuto che si facesse altrimenti. Una cosa però la irritava moltissimo: essa non poteva soffrire l'appellativo di *vecchio* rivolto al Verdi: quella parola uguagliava il suo Verdi al resto dell'umanità, ed essa non lo voleva: per lei Verdi avrebbe dovuto essere immortale nella vita come nell'arte. Rammento che un giorno, mentre il Verdi passava innanzi a un gruppo di signore, queste non seppero esprimere la loro ammirazione meglio che con queste parole: Che bel vecchio! Giuseppina, che lo precedeva di poco, udì quelle parole e volgendosi indietro, in un impeto dialettale rapido e spontaneo, esclamò: « Vecio! Vecio!... Sempre co' sto vecio! I xe più zovene de vu! »

VII.

La « maledizione » di Fraschini — La Barbieri-Nini nel *Macbeth* — L'auto-racconto della prima sera — L'usignuolo svedese — La De Giuli nel *Rigoletto* e la Spezia e la Piccolomini nella *Traviata* — Un conte di Luna improvvisato — Il tenore Negrini nella *Jone* — Rimpianti d'una gentildonna.

Una cantante che ebbe molti punti di contatto con la Strepponi e che rifulse nello stesso periodo verdiano fu Teresina Brambilla, da non confondersi con Amalia Brambilla dal trillo meraviglioso nè con Marietta Brambilla, l'ultima, forse, completa voce di quei contralti magnifici che fiorirono durante l'invadenza rossiniana. Oltre Teresa, Marietta e Amalia, giova designare altresì Annetta ed Erminia Brambilla, gemme uscite tutte dalla stessa preziosa conchiglia. Teresina Brambilla esercitò un fascino straordinario sopra i suoi contemporanei. Gli ammiratori furono innumerevoli e intorno a lei si scrissero squarci apologetici simili a questo: « La giovane Teresina Brambilla possiede un'aurea voce, uno scelto ritmo di canto, un metodo puro

e schietto, un'azione tutta imitatrice della natura, da cui trasparisce con amabile evidenza la verità dei molteplici effetti... Qual cosa più splendida di quei gorgheggi che adornano il suo canto come la luce colora gli oggetti! Quale delicatezza in quelle melodiose cadenze che vi lasciano nel cuore una impressione cara come un pensiero d'amore! Il suo aspetto stesso è testimonio d'un'anima che sente, la mobilità del volto, l'occhio nero ed espressivo dardeggiante la passione preannunciano allo spettatore quello che l'armoniosa voce sta per recare all'orecchio. L'ispirazione e il genio dell'arte la guidano e reggono, come appare anche dalla sua fisonomia, in cui, anche fuor di teatro, pur vedi splendere abitualmente l'estro e lo slancio d'una velata profetessa che renda i responsi ». Rettorica sì, fin che si vuole, applicata però a soggetti poetici e geniali, la cui tradizione è finita e dei quali non restano, purtroppo, che quelle rettoriche apologie!

La Brambilla fu una delle interpreti dell'*Ernani* a Venezia la sera del 9 marzo 1844, insieme al tenore Fraschini, al baritono Coletti, e al basso Selva, quattro nomi che solo in quei momenti di eccezionale fertilità artistica si potevano riunire sulle scene d'un teatro.

Non ammirabile sicuramente per cospicue virtù d'intelletto e di arte, ma stupefacente per la voce, era il tenore Fraschini. Il suono della sua gola sembrava quello dato da un gran piatto d'argento percosso da un martello pure di argento. La forza e la resistenza polmonare del Fraschini erano

tali ch'egli poteva nella « Maledizione » della *Lucia* far precedere il famoso *la* di petto da una specie di mugolio inarticolato che metteva brividi ad udirlo e che, seguito da quella formidabile nota, produceva un effetto portentoso.

Gaetano Fraschini.

Fraschini è stato uno dei più efficaci esecutori del repertorio verdiano, esecutore bensì, non interprete. Per esser tale, gli facevano difetto l'ingegno e la facoltà drammatica.

Ora, se molte opere del Verdi, segnatamente quelle del primo periodo - dal *Nabucco* ai *Foscari* - esigevano in ispecial modo la potenza e la resistenza del suono, non così era di altre, in cui occorreva altresì arte di canto e di scena.

Una di queste opere era il *Macbeth*, soggetto attinto alla grandiosa epopea tragica dello Shakespeare. La Barbieri-Nini, scelta dall'autore per la parte difficilissima di lady Macbeth, così narra le vicende teatrali di quei giorni: « Le prove del *Macbeth*, fra pianoforte e orchestra, salirono a più di cento, poichè il Verdi non mostravasi mai contento della esecuzione e richiedeva una migliore interpretazione dagli artisti, i quali, un po' per queste sue esagerate esigenze, un po' per quel suo carattere chiuso e taciturno, non avevano per lui grandi simpatie. Mattina e sera, nel *foyer* e nel palcoscenico, non appena entrava il Maestro per la prova, tutti gli occhi si volgevano su lui, per indovinare dalla sua fisonomia se vi fosse qualche cosa di nuovo. Se veniva incontro sorridendo, era quasi certo che in quel giorno capitava qualche aggiunta alla prova. Mi ricordo che erano due, per Verdi, i punti culminanti dell'opera: la scena del *sonnambulismo* e il mio duetto col baritono. Si durerà fatica a crederlo, ma è un fatto, che la sola scena del *sonnambulismo* assorbì tre mesi di studio. Io, per tre mesi, mattina e sera, cercai d'imitare quelli che parlano dormendo, che articolano parole, come mi diceva il Maestro, senza quasi muovere le labbra, lasciando immobili le altre parti del volto, compresi gli occhi... Fu una cosa da impazzire! E il duetto col baritono che comincia « Fatal mia donna, un murmure » vi parrà incredibile, ma fu provato più di centocinquanta volte per ottenere - diceva il Verdi - che

fosse *più discorso che cantato*. Ora, sentite questa. La sera della prova generale, a teatro pieno, il Verdi impose agli artisti d'indossare il costume, e quando s'impuntava in una cosa guai a contraddirlo! Eravamo dunque tutti vestiti e pronti, l'orchestra in ordine, i cori sulla scena, quando il Verdi, fatto cenno a me e al Varesi (Macbeth), ci chiamò dietro le quinte e disse che per fargli piacere fossimo andati con lui nella sala del *foyer* per provare un'altra volta a pianoforte quel maledettissimo duetto. « Maestro, – diss'io atterrita – siamo già in costume scozzese; come si fa? » « Vi metterete un mantello ». E il Varesi, stufo della singolare richiesta, si provò ad alzare la voce, dicendo: « Ma l' abbiamo già provato centocinquanta volte, perdio! » « Non dirai più così fra mezz'ora, perchè saranno centocinquantuna! »

« Bisognò obbedire per forza al tiranno.

« Mi ricordo ancora delle truci occhiate che gli scagliava addosso il Varesi, avviandosi al *foyer* col pugno sull'elsa della spada, quasi meditasse di trucidare il Verdi, come dovea più tardi trucidare il re Duncano. Peraltro si piegò rassegnato anche lui, e la centocinquantunesima prova a pianoforte ebbe luogo, mentre il pubblico impaziente tumultuava in platea. Or bene, chi dicesse che quel duetto destò entusiasmo, non direbbe nulla: fu qualche cosa d'incredibile, di non mai veduto. Dappertutto, dove ho cantato il *Macbeth*, e tutte le sere regolarmente, durante quella stagione alla Pergola, quel *duo* bisognò ripeterlo due, tre volte,

perfino quattro. Una sera dovemmo subire la quinta replica.

« La sera della prima rappresentazione, non dimenticherò mai che prima della scena del sonnambulismo – ch'è una delle ultime dell'opera – il Verdi mi girava attorno inquieto, senza dir nulla: si vedeva benissimo che il successo, già grande, non gli sarebbe apparso definitivo se non dopo quella scena. Mi feci dunque il segno della croce (è un'abitudine che si conserva anche oggidì sul palcoscenico, nei momenti difficili) e andai avanti. I giornali di quel tempo vi diranno se io interpretassi giustamente il pensiero drammatico e musicale del grande Maestro. Io so questo: che appena calmata la furia degli applausi, rientrata tutta tremante e disfatta nel mio camerino, vidi spalancarsi l'uscio – ero già mezzo spogliata – e il Verdi vi entrò agitando le mani e muovendo le labbra come volesse fare un discorso, ma non riuscì a pronunziare una sola parola. Io ridevo, piangevo; e non dicevo nulla neanch'io, ma guardando il Maestro, vidi che aveva gli occhi rossi anche lui. Ci stringemmo la mano forte forte; poi lui uscì a precipizio. Quella scena di sincera commozione mi compensò ad usura di tanti mesi di assiduo lavoro e di trepidazioni continue ».

Questo racconto della celebre interprete di lady Macbeth c'insegna qual fosse, oltre la virtù, la coscienza e l'animo gentile degli artisti d'allora, e con quale devozione affettuosa essi esercitassero la propria arte. Ciò in gran parte dipendeva dall'atmo-

sfera teatrale, in quel tempo non corrotta e ammorbata come al presente.

La Barbieri-Nini fu tra le ultime regine della scena che, nonostante l'invadenza trionfatrice del repertorio verdiano, potessero e sapessero serbare ncolume e intemerata la purezza dell'antico stile.

L'opera infatti nella quale emerse, uguagliando e fors'anco superando le grandi interpreti che l'avevano preceduta, fu *Lucrezia Borgia*.

Con quest'opera la Barbieri-Nini soleva quasi sempre comparire per la prima volta innanzi ai nuovi pubblici, poichè ciò le permetteva di cantare, coperta dalla maschera, la sua *aria* di sortita « Come è bello, ecc. », e nascondere così la non comune bruttezza del volto. Quando alla fine dell' atto essa era obbligata a rivelare le sue sembianze al pubblico, questi, già vinto e soggiogato dalla virtù straordinaria della cantante, non avvertiva più, o quasi, la bruttezza della donna.

Questa bruttezza era così proverbiale che una sera, essendosi la Barbieri-Nini recata in maschera a uno dei celebri veglioni all'Apollo di Roma, ebbe la fortuna di trovare, così coperta, un ammiratore ardente che le fece una corte spietata, invocando invano di poter vedere, anche per un solo momento, il volto di lei. E siccome la insigne cantante aveva le sue buone ragioni per non cedere alle insistenti preghiere del suo corteggiatore, questi, a un certo punto, sorpreso dall'ostinato rifiuto ebbe ad esclamare:

— Eh! perdinci! Questa ostinatezza è davvero ben strana! Nemmeno se tu fossi la Barbieri-Nini!

— Sono proprio io! – rispose l'artista togliendosi la maschera.

Il malcapitato corteggiatore... fugge ancora.

Un' altra opera che, la Barbieri-Nini, nonostante la sua disadorna figura, interpretava e cantava in modo incomparabile, era l'*Anna Bolena*, melodramma gentile, vissuto gloriosamente insieme con la sua protagonista sin oltre la metà del secolo e morto, o quasi, dopo il ritiro dalle scene della celebre artista.

Una cantante che potè dirsi l'antitesi della Barbieri-Nini fu la svedese Jenny-Lind, il celebre usignuolo del Nord, considerata una delle maraviglie canore del tempo. « Dessa - scriveva in un giornale di Mosca il critico russo Chevireff - possiede tutti quei doni preziosi che costituiscono la poesia e il prestigio dell'arte.

« Giovine, avvenente, immaginosa, essa ha nella voce incanti ineffabili di soavità e di tenerezza. Le sue note acute - segnatamente - squillano con freschezza incomparabile. I gorgheggi della sua gola melodiosa sembrano un magnifico tintinnio che non si può meglio dipingere che citando il verso di Derjavin:

« Tu suoni un campanello nella tua piccola gola ».

Jenny-Lind è stata una delle regine del canto la cui fama sia salita più in alto, specialmente nel Nord d'Europa, dove essa fino a tarda età con-

servò il magico potere - ignoto alle nostre artiste italiane - di soggiogare il pubblico. Codesto suo prestigio era dovuto in gran parte allo spirito oltremodo munificente della donna.

Le sue elargizioni benefiche rappresentano, sommate insieme, cifre favolose. Una volta a Stoccolma essa cantò in sei concerti consecutivi raccogliendo la somma di lire sessantamila, che generosamente volle destinate a favore delle vedove e dei figli degli artisti di quel regio teatro.

L'aver potuto, del resto, serbare quasi inalterato il tesoro della sua gola sin oltre i sessanta anni, trova spiegazione nel suo temperamento schiettamente nordico che la rese immune da tutte quelle commozioni dell'arte e della scena che abbreviano sempre e talvolta spezzano anche d'un colpo la carriera dell'artista.

***

In una lettera di Giuseppe Verdi allo scultore Luccardi, in data 17 luglio 1850 da Busseto, si legge il seguente poscritto:

« È vero che la *Miller* abbia piaciuto molto a Roma? La De Giuli la fece tanto bene? »

Teresa De Giuli nel 1850, quando *fece tanto bene* la *Miller* a Roma, contava già otto o dieci anni di carriera vittoriosa nei principali teatri d'Italia.

A Perugia, nel *Rigoletto*, insieme a Fraschini e al baritono Corsi, un attore-cantante di grande

merito, essa ebbe la virtà di commuovere e deliziare quella cittadinanza a tal segno da farle dimenticare la paura del colera, che in quell'anno – 1854 – infieriva crudelissimo.

Dotata d'una voce oltremodo estesa, chiara, agile e robusta, guidata da un sentimento gentile e insinuante, Teresa De Giuli rappresentava il modello perfetto del *vero soprano lirico*, di cui oggi non esiste più traccia. E infatti ai soprani lirici d'allora era concesso di cantare con ammirabile disinvoltura i *Puritani*, la *Parisina*, l'*Anna Bolena*, il *Rigoletto*, la *Borgia* e anche il *Trovatore*, cosa che oggi sembrerebbe un'ironia. Trovate infatti oggi, se è possibile, un tipo di soprano capace di cantare ugualmente bene le due romanze « Tacea la notte placida » e l'altra « Amor sull'ali » e nello stesso modo i due finali degli atti primo e secondo, il *concertato* del « Miserere » e il duetto col baritono all'atto quarto!

Cito il *Trovatore*, come un'eccezione, poichè rarissime invero si contano le cantanti liriche – anche fra le antiche – che uscissero del tutto vittoriose dal terribile cimento di quest'opera.

La De Giuli fu una delle cantanti di cui il Verdi serbò ricordo maggiormente caro e grato, dopo la Frezzolini. Disgraziatamente la sua carriera non fu molto lunga. La morte la colse assai prima che il teatro avesse dato congedo all'artista.

Se rarissime furono le artiste che riuscirono ad emergere nel *Trovatore*, e quelle due o tre che lo poterono – come l'Albertini, la Penco, la Medori –

pagarono a caro prezzo i conquistati allori, parecchie invece furono le cantanti che nella *Traviata* riuscirono ad assurgere o continuarono per lungo tempo a deliziare e commuovere i pubblici nella incarnazione musicale del patetico personaggio.

Prima della *Traviata* il Verdi non avea dato quasi segno di possedere fra le corde della sua arpa quella della sentimentalità profonda e delicata. Alle grandi cantanti sue contemporanee non parve dunque vero d'innamorarsi di quella affascinante luce di poesia e d'amore che emana dalla immortale eroina del Dumas.

Fra le mirabili interpreti di quest'opera vanno poste in prima linea la Spezia, la Boccabadati, la Nilson e la Piccolomini. Di queste la più celebrata fu Maria Spezia, che creò la parte di *Violetta* e in cui, come cantante ed attrice, non ebbe rivali. Essa medesima sentivasi in quella immortale partizione superiore a qualsiasi altra interprete. Nel settembre dello scorso anno, presso la sua villa di Colognola, parlando dei suoi successi nella *Violetta*, con mal celata aria di rincrescimento soggiungeva:

— Eppure il Verdi, che salvai dopo un *fiasco*, non si è più ricordato di me.

Il *fiasco*, cui alludeva la Spezia, era quello della *Traviata* a Venezia.

Se la Spezia fu la Violetta più giustamente celebrata, la più originale e sincera fu la Piccolomini. E invero, mentre si può sempre, più o meno, rendere conto dell'arte e delle facoltà vocali

d'una grande cantante, anche quando non si abbia avuto l'occasione o il modo di udirla, ciò non è assolutamente possibile rispetto a Marietta Piccolomini. Tale deliziosa sorpresa hanno provato tutti coloro che per la prima volta ascoltarono la voce e il canto di quella singolarissima artista. Egli è che per sentire e comprendere la Piccolomini bisognava anzitutto vederla e osservarla nel volto, la cui espressione preludeva e accompagnava mirabilmente il senso della parola cantata. Il sorriso, il pianto, la carezza, l'ira, la gelosia, l'amore, prima di essere detti e cantati, s'indovinavano, oserei dire, si leggevano in quel suo sembiante mobilissimo e così artisticamente eloquente. Si aggiunga a ciò la purezza d'una pronuncia italianamente bella e che costituiva una delle sue magiche prerogative. Con tale patrimonio di voce, di arte, d'ingegno e di sentimento gli entusiasmi ch'essa destava dalla scena erano indicibili.

A Firenze nella *Traviata* essa arrivò a trasportare il pubblico ad un vero delirio.

Nel secondo atto, quando la povera Violetta, anelante, con la gola serrata dal pianto, stringe Alfredo fra le braccia e una sola, appassionata frase le sfugge sempre più incalzante: « tu m'ami, non è vero? mi ami? » e l'orchestra spinge, precipita il canto sino a che esso si espande in quella esplosione echeggiante: « Amami Alfredo! », lo strazio di quel supremo e passionale addio nessun'altra artista, al pari di Marietta Piccolomini, ha mai potuto esprimerlo e cantarlo.

Per una di quelle combinazioni abbastanza frequenti nella carriera del teatro, Marietta Piccolomini abbandonò prestissimo le scene per divenire la sposa adorata d'un giovane e ricco patrizio romano. Nella intimità della casa essa continuò tuttavia a coltivare l'arte sua prediletta, e talvolta per qualche opera pietosa e benefica essa risalì per qualche ora le scene deliziando, meravigliando e commovendo, come sempre, l'uditorio.

Ricordo Marietta Piccolomini - già da tempo marchesa della Fargna - sulle scene del piccolo teatro di Città della Pieve, dove una sera avea consentito, a filantropico scopo, di cantare l'ultimo atto del *Trovatore* in unione di due o tre dilettanti del paese. Il conte di Luna era un certo Matteucci, modesto cantante da chiesa, il quale, abbagliato, stordito dall'accento vigoroso e appassionato col quale la Piccolomini diceva e cantava la famosa frase:

calpesta il mio cadavere, ma salva il Trovator,

perdette addirittura la bussola... e la parola, non ricordando più di pronunziare il generoso grido: « Colui vivrà! » così che la grande artista dovette dirlo per lui, come indovinandone il pensiero, e attaccare subito la cabaletta: « Vivrà, vivrà, ecc. ecc. » con un trasporto, un fuoco, e una bravura di cui non è facile dare una giusta idea.

Ebbene, questa artista, che avea tumulti passionali e drammatici d'una potenza sbalorditiva, sapeva scendere alla cosidetta romanza da camera

con una eleganza, una tenerezza, una grazia impareggiabili.

Un altro cantante di quel tempo, immensamente amato ed ammirato, tanto per la qualità fisica della voce, quanto per la forza e sincerità del sentimento drammatico, fu il Negrini. Ebbi occasione infinite volte di conversare con vecchi amatori e anche amatrici di teatro contemporanei del Negrini e, al ricordo di lui, li ho sempre sentiti andare in visibilio. - «Ah! quel Negrini, - mi diceva la vecchia signora Vittoria Ottoni-Garinei, che in virtù della sua rara intelligenza e della sua passione per il teatro poteva considerarsi una specie di cronistoria vivente dell'ultimo mezzo secolo - quel Negrini! Quando penso a lui tutti questi cantanti moderni, anche i più famosi, mi fanno quasi l'effetto di tanti comprimarî a suo confronto; e ciò, badate bene, non per la bellezza e la robustezza delle voci, - che sotto questo riguardo ne abbiamo oggi alcune veramente straordinarie - ma per il modo di quel « cantare, come dice il poeta, che nell'anima si sente ». Ah! quel Negrini, vi ripeto, visto e udito sul teatro, era l' assoluto padrone del nostro spirito e dei nostri cuori! Anche dei nostri cuori, sì. Fortuna che questa sensazione eravamo in tanti a provarla! Vedete, - proseguiva la vecchia e intellettuale signora, con un'animazione crescente della parola e del volto - v'è un'opera che a noi della trascorsa generazione ha suscitato palpiti di commozione profonda di cui voi oggi non sapreste rendervi conto: quest'opera è la *Jone*. La musica

di quest'opera cantata da Negrini aveva incanti, dolcezze e impeti d'amore di cui sarebbe vano ricercare la sorgente. Ciò vi stupisce, non è vero? E stupisce oggi anche me, se in qualche rara occasione mi accade di udire ancora la *Jone*. Oh! quel Negrini!... »

Vorremmo che le nostre dame di oggi potessero fra venti o trenta anni parlare dei cantanti attuali con altrettanto e così appassionato rimpianto!...

VIII.

Opere celebrate per virtù d'artisti — Sorelle Marchisio e coniugi Tiberini — Pandolfini e la Fricci — La Scala e suoi fasti teatrali — Le due stelle — Il grande astro: Adelina Patti — Storia che pare favola — La supposta emula della Patti — Cristina Nilsson — Vaticinio funesto — Cantante e imperatore — La parola di Verdi — L'Albani e altre stelle minori.

Fra le opere che poterono vantare il loro momento di celebrità per virtù eccezionale di qualche cantante del tempo, due segnatamente ve ne furono: *Il Giuramento* di Mercadante e la *Matilde di Shabran* di Rossini, le quali dovettero esclusivamente questa fortuna - la prima alle sorelle Carlotta e Barbara Marchisio e la seconda a Mario e Angelina Tiberini. Nel periodo dal 1850 al 1865, queste due opere, condotte dalla bravura e dall'ingegno eletto di tali cantanti, percorsero infatti l'Italia, provocando in ciascuna delle sue città principali popolari esultanze.

Il rumore che accompagnò le sorelle Marchisio nella loro traversata trionfale fu quasi pari a quello che, circa vent'anni prima, erasi fatto attorno alla

Pasta e alla Malibran. Eppure il merito delle due sorelle era di gran lunga inferiore. Fatta astrazione dalla bellezza e dalla potenza della voce che costituiva, specialmente in Barbara Marchisio - contralto - la particolarità d'un vero fenomeno, tutto

Mario Tiberini.

il resto, azione, drammaticità, sentimento, non presentavano, invero, nulla di eccezionale. La ragione massima della celebrità e della idolatria di cui erano circondate consisteva nella puntualità della loro esecuzione, divenuta addirittura meravigliosa in forza della lunga consuetudine d'una vita comune,

consacrata a uno studio indefesso e costante. Nella *Norma* e nella *Semiramide* le voci delle due sorelle si sposavano con tale mirabile armonia, superando i passi vocali più difficili con tale grazia e maestria ch'era un incanto l'udirle. Nel *Giuramento*, esse

Angelina Tiberini.

furono le sole capaci di rendere accette e grate le sapienti note del Mercadante; tanto vero che, dopo il loro ritiro dalle scene, quell'opera cadde inesorabilmente nell'oblio.

Pochi sono quelli della giovane generazione che ricordano Angelina Tiberini sulle scene, dove ha

tanto genialmente vissuto insieme col marito. Essi hanno per un tempo, sgraziatamente breve, fatto gustare al pubblico ore di paradiso.

È difficile dire quale dei due coniugi meritasse encomio maggiore. Lui, con voce disuguale e di aspro timbro, era riuscito ad essere uno dei primi tenori del suo tempo, e le grandi imprese se lo disputavano come un tesoro; lei, con voce migliore e minore ingegno drammatico, veniva considerata, ed era veramente, una virtuosa di prima forza e una esecutrice squisita.

Quando cantavano insieme - come, per esempio, nella *Matilde di Shabran* - il gaudio che diffondevano era intensissimo.

La impareggiabile purezza del dire e di accentuare la frase, che, anche fra le pieghe più fitte e minute del gorgheggio rossiniano, ne rivelava allora la bontà e la bellezza dell'antico stile, ce ne fa oggi sempre più deplorare la perdita. La colpa però, conveniamone, non è tutta dei nostri cantanti attuali, condannati a spendere le risorse della loro gola in una successione di frasi spezzate, nervose, febbrili, senza che mai, o quasi, un logico e chiaro discorso melodico dia loro modo di esporre con tranquillità ed espressione il *buono* della loro voce.

Se le sorelle Marchisio e i coniugi Tiberini non avessero avuto opere come il *Giuramento*, la *Matilde di Shabran*, la *Semiramide*, la *Norma* e tante altre del genere per educare sempre meglio le proprie voci e raffinare il proprio stile, la memoria di loro non rimarrebbe oggi così viva, nè ci riuscirebbe

così caro rievocarla e ricondurla dinanzi a una generazione che non potè udire quelle opere e quei cantanti, e non lo potrà più mai.

Nell'epoca in cui a Firenze i coniugi Tiberini obbligavano il pubblico a rendere gli onori del trionfo alla *Matilde di Shabran*, una delle gemme dimenticate del tesoro rossiniano, tre grandi artisti suscitavano intensi entusiasmi alla Scala di Milano coll'*Ebrea* di Halévy - in quel tempo quasi nuova per l'Italia. Quei tre artisti erano Marcellina Lotti, il tenore Carion, e il basso Medini.

Ho viva nella mente, come un ricordo di ieri, l'impressione provata la prima sera che udii il grandioso finale dell'*Ebrea* cantato dalla Lotti e dal Carion. Quando quelle due voci vibrarono e si sollevarono insieme in un formidabile unisono, fra il clamore dell'orchestra, della banda, del coro e delle campane, mi parve che la sala immensa del teatro oscillasse sotto l'impulso di quell'onda sonora. Mai più, dopo d'allora, quel finale, riudito le tante volte, mi ha prodotto simile effetto.

La voce di Marcellina Lotti, per la sua purezza adamantina, acquistava nelle note acute una potenza di squillo straordinaria, non raggiunto da nessuna delle voci di soprano anche maggiormente celebrate per la loro forza ed intensità.

In camera la voce di Marcellina Lotti aveva un echeggio tale da renderla intollerabile. Fui, giovinetto, suo ospite la vigilia di Natale del 1863, due giorni prima della famosa sera del Santo Stefano, data tradizionale nella storia dei teatri. Eravi

pure il tenore Carion, che doveva essere suo compagno nell'*Ebrea*, come ho narrato poc'anzi. Dopo il pranzo la Lotti, per capriccio, volle, come usano dire i cantanti, provare la voce; ebbene, le poche note ch'essa emise, quasi scherzando, in quel vasto salotto in cui ci trovavamo, percossero le nostre orecchie con violenza assolutamente intollerabile. Eppure Marcellina Lotti, nonostante la straordinaria potenza della voce, cantava il *Rigoletto*, e nell'aria « Caro nome », oltre le solite note *picchettate*, metteva un trillo, non meno terso e pulito di quello famoso che alla Melba - la rinomata cantatrice americana - viene oggi pagato cinque, sei, e perfino settemila lire per sera! Alla Lotti invece l'Impresa della Scala non pagò che lire trentamila per la prima stagione carnevale-quaresima 1862-63, e lire quarantamila nel contratto di riconferma della stagione susseguente 1863-1864, somma che divisa a recite, durante quattro mesi circa di scrittura, non arrivava nemmeno alle lire ottocento per sera.

In quella seconda stagione, al Carion, tenore di bella e armoniosa voce, educata ad ottimo stile, successe lo Steger, che aveva voce nasale e stridula, sussidiata nondimeno da tanta virtù d'ingegno che, ogni qualvolta la situazione scenica e la partitura musicale gli consentivano, come nel finale dell'*Ebrea*, l'emissione di certe sue note di petto, che vibravano come lame d'acciajo, egli riusciva a scuotere i nervi del pubblico e trasportarlo a suo talento.

Inoltre nell'*Ebrea* quel tuono nasale della voce sembrava fatto apposta per dare maggior colore ed espressione al carattere del rabbino Eleazaro. Lo Steger era anche ebreo, e quindi come Halévy – ebreo pur esso – nella musica, così lui nella interpretazione e nel canto, metteva tale fuoco, vigore e impeto da far quasi paura in certi momenti.

Il basso Medini, cantante magnifico, d'una imponenza di voce e d'una correttezza musicale impareggiabile, confessava che la foga dello Steger talvolta lo impensieriva e quasi lo turbava.

Insieme alla Lotti, al Carion, allo Steger e al Medini cantavano in quella stagione alla Scala il tenore Pancani, i baritoni De Bassini e Quintili-Leoni e Antonietta Fricci.

Il Pancani apparteneva al breve manipolo dei tenori baritonali che, da Donzelli in poi, erano sempre andati in maggior decadenza. Il Pancani e il Villani, altro tenore del genere rossiniano, erano allora gli ultimi vecchi atleti, degni ancora di misurarsi in opere come l'*Otello*, la *Norma*, il *Bravo*, nelle quali il loro grande predecessore aveva lasciato esempio insuperato.

Il De Bassini era il tipo – ultimo anch'esso – dei cosidetti bassi-cantanti d'un tempo, che corrisponderebbero oggi al nostro tanto comune mezzo-soprano, genere ibrido che sta fra il contralto e il soprano, come il basso-cantante d'allora stava fra il baritono e il basso.

Una voce di contralto magnifica, d'intensità ed estensione stupefacente, era quella della Bian-

colini, che riuniva nelle due ottave e mezzo del suo registro tutte le note del soprano, del mezzo soprano e del contralto. Vero fenomeno, la cui meraviglia non durò lungo tempo, ma che rimase celebre nella moderna storia del canto. La Biancolini fu la sola nella seconda metà del secolo decimonono che riuscisse a cantare la parte di Romeo nella *Giulietta e Romeo* di Bellini, così com' era originariamente scritta, senza neanche il cambiamento di una nota e con eccezionale vigore di accento e rara virtù drammatica. Le corde basse della Biancolini sembravano veramente quelle d'un violoncello. L'ho udita una volta in casa sua cantare per scherzo la parte di Elvino nella *Sonnambula* e ne ho ricevuto la convinzione che, dove le fosse stato concesso vestire abiti maschili, senza offesa dell'estetica (la Biancolini aveva forme opulenti), nessun tenore avrebbe potuto cantare come lei l'idilliaco duetto « Son geloso del zeffiro errante ».

Dopo la Barbara Marchisio la Biancolini è stata la sola che ha potuto sostenerne con onore il confronto nella *Semiramide*, nell'*Anna Bolena* e nella *Norma*.

A proposito di *Norma*, un avvenimento di cui serbo ricordanza vivissima mi offre motivo di parlare d'un'altra celebre attrice-cantante: di Antonietta Fricci-Baraldi, una tedesca che, italianizzando il proprio nome - *Freich* -, divenne schiettamente italiana anche sul teatro, conquistandovi una personalità oltremodo bella e spiccata.

In una sera di quaresima dell'anno 1864 – salvo errore – verso la fine d'una stagione teatrale, in cui si erano contate quindici rappresentazioni dell'*Africana*, improvvisamente il cartellone della Scala annunziò la *Norma*, con Antonietta Fricci, Pancani, Medini, e un contralto di cui ora non ricordo il nome. La curiosità di sentire la Fricci – tanto applaudita nell'*Africana* – nella parte di Norma aveva riempito il teatro. Nessuno immaginava però che Norma-Fricci sarebbe stata tanto superiore a Fricci-Selika. E in verità, durante l'atto primo, questa superiorità non si rivelò gran fatto; ma al secondo, al drammaticissimo terzetto, nella terribile apostrofe: « Ah non tremare, o perfido! » l'impeto tragico della Fricci raggiunse addirittura il sublime. Che cosa succedesse allora in teatro non è agevole dirlo. L'entusiasmo del pubblico divenne delirio. Dalle poltrone al loggione non era che un battere spietato di mani, accompagnato da grida frenetiche di universale esultanza.

Questo bello e commovente gaudio teatrale si rinnovò al duetto: « In mia mano alfin tu sei », e toccò il limite estremo nella grande scena col padre, e nel finale dell'opera, in cui la Fricci trovò accenti indicibili di tenerezza e sussulti affascinanti di dolorosa passione. Un particolare che mi rimase impresso e colpì pure l'attenzione del pubblico fu questo: nel principio del duetto, alle parole « In mia mano alfin tu sei », quando la Fricci, altera e imponente, arrivava alle parole « tu sei », essa accompagnava il suono dell'ultima sillaba lasciando cadere

pesantemente la mano sulle larghe spalle di Pollione, quasi ricordandogli, con quel gesto, la padronanza che la donna aveva avuto un tempo dell'uomo e quella che oggi la sacerdotessa druidica teneva sopra il nemico prigioniero.

Ah! quella *Norma*, che succedeva a quattordici sere di *Africana*, apparve al pubblico come un lembo di cielo siciliano dopo lunga dimora in Germania! Aveva ragione Petrella che - richiesto a quale opera egli desse la preferenza - rispose: « Io ritengo che se un giorno si dovessero gettare in mare tutte le partiture teatrali scritte sino ad oggi, una certo tornerebbe a galla - e sarebbe la *Norma* ».

Un altro celebre baritono - il Pandolfini - diceva altrettanto del *Trovatore*, limitando, beninteso, la supremazia di questo melodramma sopra tutti gli altri melodrammi del Verdi.

E poichè ho nominato il Pandolfini, mi trattengo volontieri un momento sopra questo magnifico modello della scena lirica, che, insieme col Graziani, coll'Aldighieri e col Giraldoni, ha rappresentato la quaterna gloriosa dei baritoni drammatici italiani del suo tempo.

Avvene un quinto, grandissimo, il Cotogni, del quale mi riserbo parlare un po' largamente più innanzi.

Per tornare al Pandolfini dirò che, fra il Graziani, interprete eccellente di alcuni caratteri, e sommo veramente nell'*Amleto*, l'Aldighieri, attore-cantante magnifico e dotato di mezzi vocali preponderanti, e il Giraldoni che aveva a un tempo

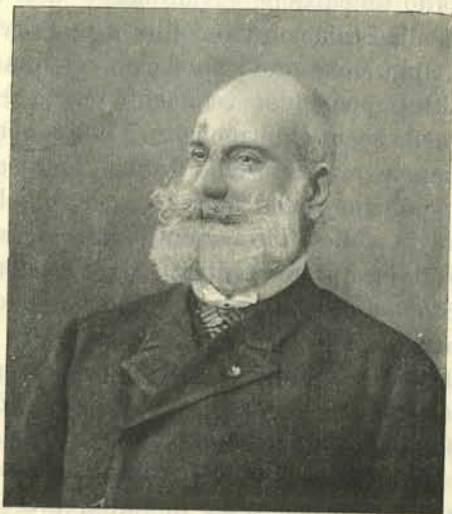
l'eleganza del Graziani e la potenza canora dell'Aldighieri, il Pandolfini emergeva sopra tutti per l'armonico insieme delle qualità singole degli altri e segnatamente per intelligenza drammatica e distinzione scenica veramente superiore. Il volto, la

Francesco Pandolfini.

figura e il gesto del Pandolfini erano tali da poter essere sempre, e in qualunque momento, ritratti sulla tela.

Per dare un'idea della perfezione a cui giungeva il Pandolfini nell'atteggiamento e nel gesto, dirò questo particolare. Nell' atto terzo dell' *Ernani*, quando il re sorprende i congiurati nel sotterraneo,

presso la tomba di Carlo Magno, il Pandolfini prima d'intonare il canto « O sommo Carlo », si collocava dinanzi la statua dell' Imperatore e si scopriva il capo con tale nobile, bella e misurata eleganza che il pubblico spesse volte lo applaudiva per quell' atto così semplice, eppure così eloquente.

Ricordo un'edizione - l'ultima - del vecchio *Macbeth* alla Scala con Pandolfini e la Fricci, e ho viva l'impressione profonda che provai dinanzi alla terribilità imponente, e veramente regale, del Pandolfini nella scena del banchetto. E quando la Fricci con l'impeto represso della donna che ama e che pur si vergogna della viltà del suo complice, gli lanciava in volto l'oltraggiante frase : « Sei bello, Macbetho, ma privo d'ardire ! », egli quelle parole le meritava veramente, tanto bello e pauroso si mostrava in quell'angoscioso momento.

Mentre alla Scala di Milano questa gloriosa pleiade di artisti esaltava il pubblico, tenendo alto e venerato il prestigio sovrano dell'arte nostra, una stella fulgidissima, la più luminosa del secolo, appariva per la prima volta in Italia, preceduta da una rinomanza mondiale.

Adelina Patti - intendo parlare di lei - appartiene alla privilegiata categoria dei fanciulli-prodigio, alla categoria vera e autentica però, da non confondersi con l'altra a cui la speculazione ingorda e audace suole ascrivere tutta una serie di fanciulli e adolescenti, il più delle volte truccati per rappresentare questa parte innanzi alla credulità dei pubblici.

Nata da genitori italiani, e ambedue cantanti, a Madrid, essa può e dèv'essere considerata italiana, e figlia d'arte italiana.

Sebbene possa sembrare inverosimile, è un fatto che Adelina Patti, a soli sei anni, cantava con relativa perfezione i pezzi più difficoltosi delle opere da lei udite dalle maggiori cantatrici dell'epoca, come Jenny-Lind, la Grisi, la Sontag, l'Alboni, la Frezzolini, la Piccolomini. L'anima della piccola Adelina, nata istintivamente alla musica, possedeva il dono naturale di aspirare, per dir così, l'atmosfera benefica delle grandi virtuose dell' arte lirica e di farsene inconsciamente l'alimento della sua natura privilegiata.

Nel 1850, nella sua prima comparsa innanzi al pubblico di New York - aveva allora otto anni appena - essa meravigliò l'uditorio cantando il *rondò* della *Sonnambula* e la famosa canzone « L'Eco », l'aria favorita di Jenny-Lind - il celebre usignuolo del Nord.

Come tutti i fanciulli-prodigio, Adelina Patti aveva capricci e volontà contro le quali il comando o la preghiera erano inefficaci del pari. Maurizio Strakosch, il suo grande e famoso impresario, narra che a Cincinnati essa chiese una volta a lui, prima del concerto, il dono d'una bambola e rifiutò di uscire innanzi al pubblico che affollava la sala, sino a che non le fu concesso di avere fra le braccia il sospirato giocattolo.

Dagli otto ai sedici anni la piccola virtuosa studiò assiduamente, non senza però essere costretta di tanto in tanto a fare delle fugaci e trionfali ap-

parizioni in qualche concerto per conto de' suoi ingordi impresari. Il suo vero primo debutto, come prima donna, essa lo fece il 24 novembre 1859 a

Adelina Patti.

New York al Teatro dell' Opera Italiana. Durante quella grandiosa stagione, nella quale ebbe a compagne la Frezzolini, la De la Grange, la Cortesi e la Gazzaniga - una pleiade straordinaria - essa

cantò il *Barbiere*, la *Sonnambula*, il *Don Pasquale*, i *Puritani*, l'*Elisir d'amore*, la *Marta*, il *Don Giovanni*, la *Traviata*, il *Trovatore*, il *Rigoletto*, l'*Ernani*, il *Mosè*, e la *Linda di Chamounix*. L'esito oltremodo splendido ottenuto dalla Patti impressionò talmente lo Strakosch - suo impresario - che questi, in un impeto di signorile generosità, lacerò il contratto, mediante il quale Adelina Patti era legata a lui per cinque anni con una paga di lire 2,000 al mese pel primo anno, di 3,000 per il terzo, di 4,000 pel quarto e di 5,000 per il quinto. Vero è che la Patti rimase ugualmente con Strakosch, ma d'allora in poi i suoi onorari salirono fantasiosamente sino a raggiungere la cifra iperbolica di lire 25,000 per sera! E nonostante la enormità di queste paghe le proposte fioccarono numerose e incessanti da parte del vecchio e del nuovo mondo.

E pensare che gli onorari di Mario e della Grisi, anche all'apogeo della loro gloria, non superarono le 1250 lire per rappresentazione!

La Grisi, che in grazia della sua lunga e brillante carriera avrebbe dovuto essere insensibile al morso dell'invidia e della gelosia, non s'indusse facilmente a riconoscere lo splendore del nuovo astro. Assistendo ad una rappresentazione della Patti, la Grisi, che già toccava la sessantina, indispettita dal clamore frenetico degli applausi, gridò a voce alta dal suo palchetto: « Ma che cosa hanno dunque per applaudire a questo modo! »

Questa inimicizia, o meglio semplice antipatia della Grisi, non fu la sola contro la quale dovè

lottare Adelina Patti. La Grisi tramontava quando la Patti era all'alba luminosa della sua carriera, ma altre e più temibili rivali essa doveva incontrare lungo il suo cammino.

Una delle sue vittorie più contrastate fu quella di Berlino, dove imperava Paolina Lucca, la grande favorita del pubblico. Questa aveva allora diciassette anni ed era graziosa e avvenente quanto e più forse ancora della sua antagonista.

Paolina Lucca era uscita dalle fila delle coriste. Dotata di voce oltremodo estesa e di timbro bellissimo, essa disponeva inoltre d'ingegno acuto e potenzialità drammatica non comune. Peccato che, non avendo avuto modo di studiare seriamente, essa non riuscisse ad essere sempre impeccabile nella *misura* e nel *tempo*. La sua qualità di straniera e di nuova-venuta imponeva alla Patti l'obbligo di visitare, per la prima, la sua rivale, che abitava un modesto quartiere al quarto piano. Quando Adelina Patti, accompagnata da Strakosch, si recò in casa della Lucca, questa era ancora in letto. Coperta dalle lenzuola essa, piccola com'era, aveva l'aria d'una bambina. Al vedere Adelina Patti - sottile e mingherlina al pari di lei - essa ebbe un moto di sorpresa: «Come - esclamò - siete dunque voi la grande Patti?»

« E voi, - replicò a sua volta Adelina - siete dunque la grande cantatrice del Teatro Reale? »

Le due fanciulle - poichè erano veramente tali - fecero così la loro prima conoscenza che divenne più tardi affettuosa amicizia, malgrado la loro costante rivalità sulla scena.

Il grande e primo viaggio artistico di Adelina Patti in Italia sollevò entusiasmi fantastici.

Nelle città – racconta lo Schurmann nelle sue memorie – dove cantava la Patti, gli alberghi rigurgitavano di forestieri: vi furono sere in cui

Paolina Lucca.

molti, arrivati cogli ultimi treni, dovettero dormire per le strade o nelle pubbliche piazze. E si noti che il biglietto d'ingresso costava talvolta venti lire, una poltrona cinquecento e un palchetto persino duemila lire!

Discutere e rendersi conto di cotali entusiasmi equivale a discutere e rendersi conto del fascino

che l'artista esercita dalla scena. Cosa questa addirittura inesplicabile. Adelina Patti possedeva la voce più perfetta, come suono, che sia mai forse scaturita da una laringe umana. Aveva una quadratura musicale istintiva, superiore a quella di qualsiasi provetto musicista. Essa era veramente nata per cantare e per deliziare il mondo, e questo faceva per abitudine, quasi senza coscienza e anche con mediocre entusiasmo. Il suo intelletto bastava a tutto nell'esercizio dell'arte sua; il cuore non vi entrava per nulla. Nonostante nella *Traviata* riusciva anche a commuovere. « *Addio del passato* » cantato dalla Patti, vi scendeva nell'anima come il pianto melodioso d'una fata: quelle sue mirabili note sembravano dolorose ed erano carezze di mani vellutate.

Nel *Barbiere* la voce della Patti diveniva d'una festività e d'una gaiezza incantevole. I suoi gorgheggi, d'impareggiabile purezza, sembravano il tintinnio d'un campanello d'argento.

La leggenda delle alterazioni e delle infedeltà musicali di cui compiacevasi talvolta, è stata terribilmente accresciuta. La Patti ha mutato e contraffatto la musica di Rossini infinitamente meno di quanto abbiano fatto tante altre sue compagne d'arte che non vantavano la decima parte delle sue virtù.

Si dice che Rossini, dopo averle udito cantare, per la prima volta, a casa sua, la famosa cavatina del *Barbiere*: « Una voce poco fa », le esprimesse la sua ammirazione così: « Voce di paradiso, non

c'è che dire, e gorgheggi degni d'un usignuolo! Anche la musica non è cattiva... Di chi è? »

Ma Rossini era facile al sarcasmo e spesso vi ricorreva anche senza bisogno. Certo è che non vi fu mai cantante al mondo capace di rendere la parte di Rosina con pari eloquenza vocale e scenica.

Nella *Sonnambula*, una delle opere favorite della Patti, la cantante, sebbene irreprensibile e inappuntabile sempre, lasciava il desiderio d'una sentimentalità più vera, più semplice ed espressiva. E così, mentre nelle altre opere, specialmente nella *Traviata* e nel *Barbiere*, non faceva mai sorgere il bisogno del confronto, nella *Sonnambula* invece il confronto saltava fuori spontaneo, non sempre a suo vantaggio, sopratutto quando il termine di paragone era, per esempio, Erminia Frezzolini. Del resto, bisognava che fosse così. Se Adelina Patti avesse cantato col cuore, anzi che con la testa, il suo istrumento vocale non avrebbe potuto conservare quella inalterabilità di suono che le permise di cantare per oltre trent'anni, senza sminuire mai la cifra delle sue paghe favolose.

Non è vero che la Patti si sia mostrata cattiva con le sue compagne d'arte; essa temeva la rivalità, ed era invidiosa delle sue emule, ma prendeva a cuore le esordienti e le proteggeva anche volentieri.

Una sera, nel tempo in cui la sua celebrità era al colmo, Adelina Patti si trovava in un palchetto al Teatro Lirico di Parigi a udire una giovine

cantatrice che esordiva nella parte di Ofelia dell'*Amleto* di Thomas vicino al celebre Faure, il principe dei baritoni francesi.

Era una giovinetta bionda, un po' magra ma d'una bellezza sorprendente che, vista una volta, non la si dimenticava più. La voce della fanciulla era dolce e soave come la sua figura. La Patti ne rimase incantata, e il suo entusiasmo fu pari a quello delirante del pubblico. A un certo punto essa non seppe meglio esprimere la propria ammirazione che gettando ai piedi della bionda cantatrice il suo mazzo di fiori.

Finita la recita, Adelina si recò nel camerino di Cristina Nilsson e baciandola affettuosamente le disse: « Non ho mai sentito voce di più dolce timbro, nè ho mai veduto neppure figura di fanciulla meglio atta a personificare la poetica creazione di Shakespeare ». La Patti era sincera quando le esprimeva con quelle lusinghiere parole la propria ammirazione; non lo era invece quando, alcuni anni dopo, chiamava la Nilsson una « capinera cinguettante ».

Una specie di Cagliostro dell'epoca, esaminando un giorno la mano della Nilsson, le annunziava che molte contrarietà avrebbe essa incontrato lungo la sua via, fra le altre la pazzia e l'incendio. La strana e funesta predizione doveva pur troppo verificarsi.

A New York un pazzo prese a perseguitare la diva. – Quel mentecatto si era fitto in mente che le parole d'amore di Margherita a Faust fossero di-

rette a lui, e che gli occhi della Nilsson guardassero lui soltanto.

Una sera il poveretto si precipitò nella sala ove la Nilsson riceveva i suoi amici e afferrando

Cristina Nilsson.

la cantante le gridò: « Abbracciami e sii mia! » Gli astanti durarono fatica per liberare la diva dalle furiose strette di quell'energumeno che poi consegnarono alla polizia.

Una seconda volta la Nilsson ebbe a subire la persecuzione d'un altro pazzo, uno studente, il quale,

dopo averle scritto una infinità di lettere piene d'amoroso ardore, un bel giorno le si presentò a casa in una carrozza a quattro cavalli, dicendo di essere venuto a prendere la sua fidanzata per condurla alla chiesa!...

E l'ossessione persecutrice dei pazzi non finì nemmeno allora, poichè la predizione ebbe il suo funesto epilogo nel signor Augusto Rougeaud, il quale fu marito della Nilsson e morì pazzo in una casa di salute.

Come la pazzia, l'incendio le fu parimenti fatale. Per due volte infatti essa vide bruciate le sue proprietà. Il primo incendio - quello dei suoi terreni di Chicago - le cagionò un danno di oltre centomila lire, e il secondo - quello di Boston - le costò circa un milione! Strana e inesplicabile fatalità!

La carriera artistica di Cristina Nilsson è una delle più avventurose che si conoscano. Gli aneddoti che la riguardano sono moltissimi: ne scelgo qualcuno che valga a darci la fisonomia morale della donna.

Era sua abitudine di dare ovunque concerti di beneficenza, i cui risultati erano sempre oltremodo splendidi. Un giorno, in un concerto organizzato a Londra sotto il patronato del *Figaro*, l'incasso raggiunse i dodicimila franchi. Questa somma doveva essere versata per intiero a beneficio degli inondati di Tolosa, diminuita bensì delle spese vive del concerto che ammontavano a 1500 franchi circa. Informata di ciò, la Nilsson chiamò il presidente del Comitato e gli consegnò tre biglietti di 500 franchi

ciascuno dicendogli: « Prendete: questa è moneta francese ed io ci perderei cambiandola in Inghilterra. Aggiungetela all'incasso di ieri ».

A Stoccolma, sua città natale, essa diede a varie riprese concerti che fruttarono circa un milione. Una volta, dopo una di queste feste dell'arte e della carità, una folla di oltre cinquantamila persone si radunò sotto le sue finestre per acclamarla. La piazza ov'essa abitava essendo un po' angusta, molti curiosi approfittarono della impalcatura, sebbene non troppo solida, d'una casa in costruzione per prendervi posto, a rischio della loro vita. Due strade facevano capo alla piazza da opposte parti: ciò fece sì che la folla, arrivando da ciascuna delle due vie, si trovò stretta a un tratto sotto l'impalcatura che ostruiva lo sbocco d'una delle strade.

Ne seguì una ressa spaventosa e una fuga insensata che costò la vita a una ventina di persone; i feriti superarono il centinaio.

Il giorno appresso la Nilsson visitò gli ospedali, consolando con amorevoli parole i feriti e distribuendo soccorsi cospicui.

Mite e generosa verso i poveri, la Nilsson era oltremodo altera e indipendente con coloro che avevano l'aria di farle sentire la propria superiorità. Non vi fu sovrano in Europa che non accordasse alla Nilsson una onorificenza qualsiasi, tanto che, a quanto dicono, possedeva più decorazioni che gioielli.

Questa abitudine alla vita delle Corti le permetteva di trattare talvolta da pari a pari con re e im-

peratori. Ad Alessandro di Russia che ebbe a dolersi un giorno delle sue pretese dicendole : « Mia cara, voi mi costate più cara de' miei marescialli! » – » Ebbene, – rispose la Nilsson – fate cantare in mia vece i vostri marescialli! »

Vicino alla Patti e alla Nilsson, che si dividevano in quel tempo l'impero del mondo musicale, erano pure altre regine di minore importanza, ma degne senza dubbio d'essere ricordate.

Due di queste furono la Bosio e l'Albani. La prima ebbe vita e arte brevissima. Arrivata d'un tratto, dall'infimo della scala sociale, a essere ricevuta nei saloni principeschi e nelle reggie come una grande dama, e dopo avere conquistata altresì una forte rinomanza sulle maggiori scene d'America e in talune anche d'Europa, la Bosio morì a soli trent'anni a Pietroburgo, uccisa dalle asperità di quel clima da lei affrontato per soddisfare l'ingordigia d'un uomo che l'aveva sposata onde speculare sul tesoro della sua gola. Senza questa fine prematura la Patti avrebbe trovato probabilmente in lei una seria rivale; ma quando la Patti venne in Europa la Bosio era già morta.

Meno valorosa, ma assai più fortunata, fu la canadese Albani, un'altra fanciulla-prodigio, che a dieci anni leggeva a prima vista le sonate di Beethoven e cantava nella cattedrale di Albany, mettendo a rumore il popolo di quella piccola capitale e suscitando tale entusiasmo che il vescovo, preoccupato del fanatismo invero poco religioso per la *petite fauvette canadienne*, come usavasi di

chiamarla, consigliò il padre di condurla a Parigi, ove andò infatti ed ebbe la fortuna di trovare un maestro e un protettore nel celebre tenore Duprez.

Emma Albani.

Questi la tenne alla sua scuola un solo anno e la confidò poi al vecchio e illustre maestro Lamperti di Milano che, dopo due anni di studio, la fece esordire al teatro di Messina nella *Sonnambula*, sotto

il nome di Emma Albani, da lei adottato per riconoscenza verso la sua città natale.

La sua carriera si svolse brillantemente d'allora in poi con sempre crescente fortuna. A Londra destò entusiasmi che le valsero riconferme continue; tanto che finì per diventare la prediletta di quel pubblico aristocratico e sposare il figlio dell'impresario del Covent Garden, signor Ernesto Gye. Dotata di voce fresca e deliziosa, educata al canto da due maestri come il Duprez e il Lamperti, l'Albani fu una delle migliori esecutrici del repertorio lirico leggero, non paragonabile tuttavia alla Nilsson, e molto meno alla Patti, i due astri che hanno diffuso luce più ampia e universale nella seconda metà del secolo. I nomi della Patti e della Nilsson sono infatti nomi mondiali che gli uomini della vecchia generazione continuano ancora ad evocare fra i più deliziosi ricordi della loro vita. Quello della Patti, segnatamente, è un ricordo di cui non è possibile dare un'idea a coloro che non l'udirono.

Quanto è facile dire e far comprendere è questo: che mentre l'istrumento vocale – chiamiamolo così – dava sensazioni auditive inenarrabili, il cuore degli ascoltatori non dava un battito di più, e all'uscire dal teatro si aveva il ricordo d'un gaudio dolcissimo di cui l'intelletto poteva enumerare pacatamente tutte le singole fasi, senza esser sopraffatti da quel turbamento intimo che è l'effetto postumo della commozione fisiologica. Fenomeno questo assai diverso dalla commozione esclusivamente estetica che produceva il canto di questa impareggiabile virtuosa.

Adelina Patti ha avuto il dono della voce più bella che forse sia mai esistita al mondo, ed è stata, senza dubbio, la cantante lirica che ha toccato più da vicino le cime della perfezione assoluta.

Verdi in una lettera al conte Arrivabene, in data di Genova 27 dicembre 1877, così scriveva:

« Qui nulla di nuovo, se non che vi furono tre recite della Patti con entusiasmo incredibile. Meritamente, perchè è natura d'artista così completa, che forse non vi è stata mai l'eguale.

« Oh, oh! E la Malibran?

« Grandissima, ma non sempre uguale. Sublime talvolta, e qualche volta barocca. Lo stile del suo canto non era purissimo, non sempre corretta l'azione, la voce stridula negli acuti. Malgrado tutto, artista grandissima, meravigliosa. Ma la Patti è più completa. Voce meravigliosa: stile di canto purissimo. Artista stupenda con un *charme* e un *naturale* che nessuna ha ».

IX.

Isabella Galletti — La cantante del cuore — Due categorie di cantanti — Arte e sentimento — Due artiste francesi — Un pappagallo burlone — Lo *Stabat* di Rossini e Teresa Stolz — La tromba di Giosafath — La prima del *Don Carlos* — Antonio Cotogni — Il pianto di Verdi.

Nel tempo stesso della Patti, nel periodo anzi in cui la celebrità di lei rasentava la follìa, v'è stata invece un'altra cantante che, senza raggiungerne la perfezione, e con mezzi vocali di limitata estensione, ha fatto provare al pubblico quella commozione fisiologica che la Patti non ha mai potuto e saputo dare. Questa artista vera, umana, tutta passione e tenerezza, che vi faceva piangere d'amore e di dolore, e vi dava beatitudini psichiche sconosciute, era Isabella Galletti.

La prima volta che l'udii mi fece impressione di cosa affatto nuova. Tutte le cantanti sino allora udite mi parvero, ed erano veramente, così diverse da lei che mi trovai come disorientato. Quel modo

tutto suo di modulare la parola e la sillaba con la purezza espressiva d'una pronuncia italianamente bella e sulla quale si appoggiavano dolcemente le più delicate gradazioni del suono, e ad un tempo quel suo fraseggiare melodioso, vibrante di passione e

Isabella Galletti.

d'impeto artistico, le conferivano una personalità così spiccata come nessun'altra artista, a mio ricordo, ebbe al pari di lei.

Ho inteso cantare la *Favorita* dalie maggiori celebrità del nostro tempo, ma quando, rievocandole, le paragono alla Galletti, il distacco fra lei e

le altre è così grande che il paragone non è più possibile. L'aria « O mio Fernando » sulla bocca della Galletti, con quella voce morbida come un velluto, diffondeva un senso indicibile di dolce melanconia; e allorchè all'atto quarto essa, col il corpo abbandonato sulle ginocchia, e le mani protese in atto d'amorosa preghiera, intuonava l'appassionata melodia « Pietoso al par d'un nume » il vigore del canto e l'accento drammatico di cui lo coloriva erano talmente espressivi che, qualora Fernando non avesse ceduto alla sua preghiera, sarebbe scoppiata la rivoluzione in teatro!

Il bravo tenore Pasi, che fu degno compagno più volte alla Galletti nella *Favorita*, mi diceva che, mentre essa lo investiva e lo premeva con l'impeto di quel suo canto alternato di singhiozzi e di lagrime, egli provava una pena infinita, come dinanzi a un dolore vero di donna innamorata e piangente, e non vedeva l'ora e il momento di poter lanciare quel sospirato: « Io t'amo », « nel quale - diceva - mi sembrava che la mia voce divenisse due volte più forte del vero ».

E così nella magnifica esplosione finale: « Vieni, vieni, ch'io m'abbandoni » l'impeto lirico della Galletti raggiungeva una potenza sbalorditiva, tanto che, il più delle volte, il pubblico, in preda a un vero delirio, copriva la voce della cantante con lo scoppio improvviso di grida e di battimani da stordire. Quella specie di entusiasmi immediati, spontanei, sinceri, fatti di palpiti e di tumulti vivi e veri dell'anima vinta e commossa, furono un

premio impareggiabile che Isabella Galletti conquistò quasi sempre e che divise con pochissimi.

Ho detto « quasi sempre », poichè vi erano delle sere, abbastanza frequenti, in cui essa non era in grado di presentarsi decorosamente sulla scena; ed allora fra lei e l'impresario avveniva una lotta terribile, accanita. Il più delle volte la vittoria rimaneva alla Galletti, e così, due o tre ore prima dello spettacolo e, in certi brutti casi, anche all'ora quasi di *far porta*, bisognava affiggere le solite pietose strisce per avvertire il pubblico che « per improvvisa indisposizione della signora Galletti la recita era sospesa ».

Qualche rara volta però l'impresario, un po' con le buone e un po' con le cattive, riusciva a trascinare la Galletti in teatro, ma in quelle sere la grandissima cantante non era se non l'ombra di sè stessa, e bisognava che il pubblico ricordasse tutta la riconoscenza che le doveva per non fischiarla addirittura.

La sera dopo la Galletti tornava però ad essere veramente lei, e il pubblico dimenticava la triste parodia della sera antecedente per abbandonarsi spensieratamente alla beatitudine infinita di cui il canto di *Eleonora*, di *Norma*, o di *Anna Bolena* gli riempiva l'anima. Ho nominato queste tre opere – le sole in cui ho potuto udire Isabella Galletti – ma credo che se ne potrebbero citare ben poche altre, tre o quattro al massimo, fra cui una *Dolores* del maestro Auteri che ebbe un breve periodo di voga, per merito precipuo della insigne interprete,

Questa scarsità di repertorio, che fu una delle cause che vietò alla Galletti i lauti guadagni di tante altre artiste celebrate, sebbene assai inferiori a lei, derivava dalla natura speciale della sua voce, la cui scala oscillava fra quella del contralto e del soprano, senza possedere il corredo completo di nessuno dei due registri, in guisa che non eravi opera nelia quale - dal punto di vista della tessitura - essa si sentisse perfettamente a posto. La disuguaglianza esisteva infatti anche nelle quattro o cinque opere che formavano il suo repertorio attivo, senonchè il fascino del suo canto era tale che nessuno ne avvertiva il difetto.

Tutti gli artisti istintivi, come la Galletti - parlo, beninteso, dei grandissimi - non andarono, del resto, esenti da qualche grave difetto vocale, e ciò per la forza innata d'un sentimento che, appunto perchè naturale ed istintivo, non concordava sempre con la potenzialità dei mezzi che dovevano esprimerlo: cosa che non succedeva mai agli artisti d'una quadratura inappuntabile, come Rubini, la Ungher, Tamburini, la Persiani, le sorelle Marchisio, la Patti, e tutte generalmente le grandi cantatrici straniere.

Volendo, si potrebbero stabilire due distinte e determinate categorie di cantanti: quelli che sentono e fanno sentire; e quelli che fanno sentire solamente.

Alla prima categoria appartengono - e ne sono tipi esemplari - la Frezzolini, Boucardé, Varesi, Negrini, la Galletti; alla seconda la Patti, Ronconi, Lablache, Mario e la Nilsson.

Sarebbe difficile affermare, se l'arte di far sentire sia preferibile al *sentimento* dell'arte.

Il cantante che sente e prova veramente le sensazioni che esprime corre due gravi pericoli: il primo è quello di eccedere e sorpassare la giusta misura di espressione, di là dalla quale si cade subito nel grottesco o per lo meno nel barocco; il secondo è un pericolo al quale non sfuggono quasi mai i cantanti di tale natura, ed è l'alterazione e sovente la rovina prematura del loro organo vocale.

La virtù del cantante è quella di dare al pubblico l'illusione di una verità che non esiste, conservando esattamente la visione serena di quanto egli deve dire con la voce e rappresentare con la persona. Cotale virtù non deve però divenire maniera convenzionale, in guisa che tutto – voce, note, parole, gesti, atteggiamento – obbediscano scrupolosamente e irreprensibilmente alla sola legge dell'effetto e al conseguente premio dell'applauso.

Purtroppo questa legge preme talmente sopra la natura dell'artista di teatro che rarissimi sono quelli i quali, per la prepotenza d'un istinto più forte di loro, trascurano i dettami di questa legge e si lasciano accendere e consumare da quel fuoco, non sempre sacro, che arde nelle loro vene.

L'immensa maggioranza vede sempre il pubblico e pensa solo e sempre a strappargli l'applauso. E ciò è naturale.

Il cantante ha i minuti della sua gloria contati, e guai se quella gloria fugacissima gli manca!

Marcellina Lotti, cantante di educazione eletta, e d'una quadratura sorprendente – che si avvicinava a quella della Patti - una sera, alla fine d'una delle sue trionfali recite dell'*Ebrea*, mi diceva: « Vedete, noi, qui sul teatro, viviamo istintivamente e bruciamo di quella vita estrinseca del personaggio che rappresentiamo, divenuta per qualche ora la nostra, dopo di che torniamo nulla, come una creatura umana spogliata della sua personalità ».

Un'altra grande cantante francese, la Viardot – sorella della Malibran, che creò la parte di Fede nel *Profeta* e quella dell'*Orfeo* di Gluck all'Opéra di Parigi – sentiva così fortemente il fascino del teatro che una sera, a un suo ammiratore che la trovava un po' fredda, così ebbe a dire: « Que voulez-vous? Après le théâtre je devienne comme un tunnel sans train! » Paragone bizzarro, ma espressivo. Infatti che cosa rimane del fascino d'un cantante, quando, calata la tela, egli rientra nel suo camerino a deporre, dal belletto alle maglie, tutta la sua decorazione teatrale? E quando l'età e i malanni lo costringono ad esulare dalla scena, chi si occupa più di lui? Sarà un miracolo se, alla sua morte, qualche giornalista gli consacrerà una dozzina di righe di elogio funebre!

Poichè ho nominato poco sopra la Viardot, non posso a meno di ricordare la Carvalho, il più splendido fra i soprani francesi, e che nel *Faust*, nella *Mirella* e nel *Romeo e Giulietta* di Gounod apparve interprete perfetta.

L'autore del *Faust*, parlando un giorno di lei, non seppe meglio esprimere la propria ammirazione per la sua grande interprete che chiamandola « il Leonardo da Vinci dell'arte lirica ».

Queste due artiste, le più celebrate nella storia del canto francese, possedevano in grado superlativo la quadratura che mancava o almeno difettava alla Galletti, ma erano ben lungi dalla genialità ammaliante e affascinatrice di lei.

Due altri contralti veri, belli, magnifici furono la Trebelli e la Scalchi. Questa ha cantato pochissimo in Italia, ma ciò non sminuisce il suo merito, che è grandissimo. La Trebelli, oltre una voce meravigliosa, aveva il dono di forme fisiche perfette, privilegio di cui si compiaceva e che le faceva desiderare sulla scena gli abiti mascolini, come quelli meglio adatti a far risaltare i pregi della sua superba persona. A proposito della Trebelli mi sovviene la storiella graziosa d'un pappagallo, a cui la celebre prima donna era immensamente affezionata, e che, per virtù forse di questo continuo contatto, aveva imparato a imitare, in modo da ingannare, la voce della sua padrona. Un giorno l'impresario bussa alla porta della sua prima donna: una voce dall'interno gli dice: « Entrate, signore », e l'impresario entra. La prima donna era nel costume di Venere Anadiomene uscente dalle spume del mare. Il pappagallo burlone aveva fatto questo tiro un po' maligno alla sua buona e bella padrona, la quale, forse, per l'affetto che portava al suo fedele amico, non ebbe il coraggio di punirlo.

*
* *

Fra i momenti d'entusiasmo, vero e grande, a cui mi sono trovato presente nella mia vita, uno dei più memorabili è quello della esecuzione dello *Stabat* di Rossini, a Pesaro nel 1868, nel triste evento della morte del sommo maestro.

L'orchestra composta di 140 suonatori, scelti fra i migliori d'Italia, era diretta da Mariani. Esecutori per il canto la Stolz, la Vercolini, il tenore Graziani, e il basso Vecchi. Nella gran massa dei cori di oltre duecento voci avevano preso parte un bel numero di artisti primarî, non sdegnosi dell'umile posto di fronte alla solennità della circostanza.

Gli applausi che avevano accompagnato di continuo gli esecutori, al cessare della frase finale dell'*Inflammatus*, divennero acclamazione unanime ch'echeggiò come tuono nella sala. Gli spettatori della platea, tutti in piedi, gridavano a squarciagola: le signore, pur esse in piedi, agitavano dai palchi i loro fazzoletti: ciascuno in quel momento appariva tenero, appassionato, espansivo: era una ebbrezza generale, un delirio forsennato, qual mai vidi l'uguale!

Io non avevo udito peranco la Stolz e non credevo mai che una voce umana potesse raggiungere tale forza e intensità di suono.

Il famoso *do* di petto ch'essa lanciava all'unisono coll'orchestra e col coro, aveva qualche cosa d'inverosimile. L' effetto era tanto maggiore, in

Teresa Stolz.

quanto che un'altra nota prodigiosa squillava insieme alla sua, soverchiandola anche. Quella nota era prodotta dalla tromba di Giacomo Brizi, lo stesso a cui Donizetti, dopo la prima esecuzione dello *Stabat* a Bologna, rivolse la storica frase : « Se nella valle di Giosafath ci sarà veramente

bisogno d'una tromba per svegliare i morti dal lungo sonno, quella tromba non potrai suonarla che tu! »

A proposito del Brizi e della sua tromba, mi ricorre alla mente un episodio non privo d'importanza.

Lo *Stabat*, com'è noto, fu eseguito a Pesaro per due sere consecutive. Orbene, avvenne che la prima sera, mentre il pubblico, fuori di sè, chiamava per dieci o dodici volte alla ribalta il Mariani e i principali esecutori, il Brizi venne lasciato in disparte. Il Mariani, nell'ebbrezza del trionfo, lo aveva dimenticato. Egli proponevasi di fare ammenda del fallo commesso nella sera seguente, ma le cose andarono invece in modo assai diverso. Il Brizi aveva giurato in cuor suo di vendicarsi dell'affronto patito, e la vendetta fu veramente crudele.

Quando – alla seconda sera – si giunse alla poderosa esplosione dell' *Inflammatus*, il Brizi suonò, al pari degli altri tre suoi eccellenti colleghi, ma dalla sua tromba non uscì lo squillo, veramente apocalittico, di cui nessuno potè mai sorprendere il segreto. La mancanza di quella metallica vibrazione sminuì immensamente l'effetto del magnifico unisono, in modo che Mariani e la Stolz ne rimasero penosamente impressionati.

Per fortuna il pubblico, quasi tutto diverso da quello della sera precedente, non avvertì, nè lo poteva, la vendetta del Brizi, e chiese a grandi grida il *bis*, che il Mariani si affrettò a concedere. Prima di ricominciare egli ebbe la cura di vol-

gere al Brizi un'occhiata oltremodo eloquente per implorarne la collaborazione; ma il Brizi, con pertinacia veramente biasimevole, non aumentò d'un grado la vibrazione del suo squillo, e la voce della Stolz echeggiò senza il concorso della sua potente emula.

Mariani stigmatizzò con parole roventi la condotta del Brizi, al quale non perdonò nè allora, nè poi, tanto che non lo volle più, malgrado il suo merito eccezionale, nelle orchestre da lui dirette.

La Stolz non si mostrò invero troppo riconoscente al Mariani, che l'amava appassionatamente, e la sua ingratitudine si ripercosse fatalmente con tanta violenza nel cuore, già malato, del grande artista che questi n'ebbe a morire d'angoscia tre anni dopo.

Prima di morire però il Mariani ottenne due delle sue più belle e segnalate vittorie: la prima, tutta in onore e per amore di Verdi, col *Don Carlos*; la seconda - e fu l'ultima - in onore di Wagner, di cui il Mariani, con deliberato proposito, aveva sdegnato sino allora leggere le opere, con la prima esecuzione del *Lohengrin* in Italia. Ambedue queste vittorie il Mariani le riportò sulle scene del Comunale di Bologna, dove il *Don Carlos* arrivava un po' stanco dopo l'esito abbastanza freddo di Parigi.

Il Mariani, che aveva accompagnato il suo adorato Verdi a Parigi, non poteva darsi pace dell'insuccesso toccato a quest'opera e ne attribuiva

tutta la colpa alla esecuzione. « Lo farò rappresentare e lo dirigerò io a Bologna, soleva dire cogli amici, e allora vedremo! »

L'esecuzione del *Don Carlos* a Bologna valse al Mariani quasi tanta gloria quanta al Verdi medesimo, poichè - si può scriverlo senz'ombra di esagerazione - il direttore fu in quella circostanza il collaboratore vero del Maestro.

Fra i ricordi teatrali dell'ultimo quarto di secolo questo del *Don Carlos* a Bologna è certo uno dei più cari.

L'entusiasmo di quelle memorabili rappresentazioni fu sincero, intenso, clamoroso, continuo, tanto che alla dodicesima recita - l'ultima - si gridava più che alla prima. Vero è che cantavano il *Don Carlos* la Stolz, la Destin, il tenore Capponi e il baritono Cotogni, natura superba d'artista e possessore d'una delle voci più belle che abbiano deliziato i pubblici del nostro tempo.

Il Cotogni era allora nel pieno rigoglio degli anni e della voce, tuttavia la sua rinomanza non era ancora salita così alto da renderlo noto al Verdi. Mariani che lo conosceva e lo apprezzava grandemente aveva posto gli occhi su lui per la bella e simpaticissima parte del marchese di Posa: occorreva però l'autorizzazione del Verdi, e per ottenerla senza ritardo il Mariani consigliò al Cotogni di recarsi a Busseto a farsi sentire dal Maestro.

« Capii ch'era necessario di farlo - così mi narrava il Cotogni - e una mattina partii da Bologna per Busseto, donde proseguii subito per Sant'Agata.

Arrivai circa il mezzogiorno e, chiesto del Maestro, mi si rispose ch'esso non era ancora rientrato, ma lo sarebbe tra poco. Infatti poco dopo vidi giungere

Antonio Cotogni.

il Verdi - eravamo agli ultimi di aprile - in piena tenuta di agricoltore, cogli abiti inzaccherati di fango raccolto nelle praterie, dove allora egli faceva l'allevamento dei poledri indigeni. Visto lo stato del Maestro, io non osava disturbarlo e procuravo anzi di non essere veduto; ma i suoi occhi

mi avevano già scorto e, senza darmi il tempo di pronunciare una sola parola, mi stese la mano e mi disse:

« — Benissimo: lei è il baritono Cotogni, di cui mi ha scritto l'amico Mariani. Ho piacere di vederlo qui e anche di sentirlo... cosa che faremo subito... Venga, venga con me.

« E senz'altro mi condusse nel suo studio e, sudato e infangato come era, prese da una scansia lo spartito del *Don Carlos* e si pose al pianoforte. Confesso - mi diceva con modesta sincerità il Cotogni - che trovarmi preso a quel modo, vicino a quel grande uomo, mi produceva un imbarazzo e una irrequietudine nervosa a cui non andai mai, per fortuna, soggetto. Ma in un momento mi resi padrone di me stesso e, come lui volle, cantai l'aria di sortita: « Carlo ch'è solo il nostro amore » il meglio che seppi e potei. Mentre cantavo osservavo il Verdi e mi pareva ch'egli fosse soddisfatto abbastanza. Infatti egli accompagnò l'ultima nota della mia cadenza con un « bravo! » pronunciato a voce ben alta.

« — Adesso sentiamo il duetto - mi disse; - farò io la parte del tenore.

« Nel duetto mi trovavo anche meglio; di un solo punto non ero sicuro, perchè l'interpretazione mia non si accordava con la volontà scritta dell'autore. Io però lo cantai così come lo sentivo, senza preoccuparmi di quello che sarebbe avvenuto. Il Verdi, quando fummo a quel punto, si fermò, mi guardò e mi disse:

« — Lei lo canta come io non l'ho scritto, ma non importa, lo canti pure così che va benissimo... anzi va meglio. Quel crescendo è di ottimo effetto... E adesso mi canti la *morte*, e poi basta.

« Era proprio quello che volevo - dissi fra me - e incoraggiato dalle lusinghiere parole di poco prima, intonai l'aria: « Sì, morrò, ma lieto in cor », cantandola come forse non l'ho cantata mai più. Ci misi dentro tutto me stesso e, un po' per l'onda del sentimento che mi saliva alla gola, un po' per l'emozione che provavo di cantare vicino al Verdi, io sentii che lagrime vere mi bagnavano il viso... ma il bello fu che, guardando il Maestro, vidi che anch'esso piangeva!

« Mi strinse forte la mano, mi disse ancora due volte « bravo » e mi congedò con queste parole:

« — Vada, vada a Bologna e dica a Mariani che io ho quasi pianto udendolo cantare la *morte*!

« Io tornai a Bologna e ripetei al Mariani la frase, togliendoci però il *quasi*, perchè proprio non c'entrava ».

Questo episodio vale più di tutta una biografia: esso basta a far capire a coloro che non l'udirono che cosa fosse il Cotogni e l'arte sua!

Fra le tante e tante opere cantate dal Cotogni - e si tratta di una cifra addirittura favolosa: egli ne annovera centocinquantasette - nessuna è rimasta attaccata, diremo così, alla sua persona, quanto il *Don Carlos*.

L'attaccamento è così forte, che a noi che udimmo il Cotogni nel marchese di Posa non

ci sembra possibile che vi sia chi possa cantarla dopo di lui. E infatti coloro, anche valentissimi, che vi si provarono - pochi veramente, poichè il *Don Carlos* sopravvisse qualche anno soltanto al Mariani che portò con sè nella tomba il segreto di quella sua mirabile interpretazione - quei pochi rimasero infinitamente lontani dal Cotogni.

Sublime e insuperato nel *Don Carlos*, Antonio Cotogni ha lasciato in ogni sua interpretazione un'orma del suo spirito. Senonchè l'immensa vastità del suo repertorio, e la facilità straordinaria con la quale passava da uno spartito all'altro, non gli hanno consentito di avere delle opere favorite, i cosiddetti cavalli di battaglia, di cui hanno fatto pompa altri suoi compagni d'arte i quali non vantavano la quinta o sesta parte del suo patrimonio lirico. Nel *Ballo in maschera*, nell'*Ernani*, nella *Linda*, nel *Faust*, nell'*Elisir d'amore* e nel *Barbiere* la sua mirabile genialità d'artista ha dato, in special modo, godimenti e sensazioni rarissime.

Dopo il 1868 la fama del Cotogni ingigantì talmente che la Russia, l'Inghilterra e la Spagna se lo disputarono continuamente, lasciandogli ben rare volte occasione di cantare in Italia. I sovrani di Russia, in ispecie, pareva non potessero fare a meno di *monsieur* Cotogni, al quale usavano cortesie e riguardi eccezionali

L'Imperatore lo chiamava sovente a Corte per fargli cantare la celebre romanza « Eri tu che macchiavi quell' angelo », da lui designata col nome di *aria du portrait*.

La bontà, la modestia e la semplicità di Cotogni erano pari alla sua bravura e lo rendevano carissimo a' suoi compagni d'arte.

Adelina Patti, non facile alla dimestichezza e alla *camaraderie*, ha avuto sempre per il *suo Toto* un'amicizia e un'ammirazione affettuosa di cui non ha mai celato l'orgoglio. Anche ultimamente essa mi parlava di lui come del migliore fra i moltissimi compagni della sua lunga carriera.

Ritrattosi dalle scene ben tardi, il Cotogni ha continuato a render benefica l'arte sua dedicandosi all'insegnamento e cercando di trasfondere ne' suoi numerosi allievi un po' di quel sacro fuoco che animava il suo canto e gli dava vita e calore straordinario. Senonchè i cantanti come Antonio Cotogni, che hanno avuto il privilegio di facoltà naturali inimitabili, accoppiate ad una genialità artistica istintiva e spontanea, difficilmente riescono a creare negli allievi quella seconda natura che è la propria per essi.

Rarissimi sono in genere i grandi cantanti che abbiano prodotto allievi degni di loro. La maggior parte, anzi, dei sommi artisti lirici non provengono dalla scuola di un artista celebre. Da taluno di questi appresero segreti e finezze d'interpretazione vocale e drammatica, ma non più di ciò. Tutto il resto se lo fabbricarono abilmente per loro conto, con la ginnastica continua della voce e la consuetudine del teatro. E questo è appunto il caso di Cotogni, a cui la natura fu maestra, e Tamburini, l'insigne e classico baritono del Teatro Italiano di Parigi, fu aureo consigliere ed amico.

X.

Roberto Stagno e Angelo Masini — Gli acuti di Stagno e la *mezza-voce* di Masini — Cavalli di battaglia — Pregi e difetti — Una rappresentazione della *Traviata* al teatro Costanzi di Roma — Rimpianti e profezie d'un grande artista — Per la riforma dell'arte del canto.

Rievocando le indimenticabili rappresentazioni del *Don Carlos* a Bologna, insieme alla signorile figura del Cotogni emerge sovrana quella della Stolz, una regina di cui la fantasia del Verdi non poteva concepire l'uguale sulla scena per l'imponenza della figura, la bellezza e ricchezza somma della voce, e l'ampiezza e la forza del fraseggiare e dell'accento.

E, vicino alla Stolz e al Cotogni, occorre giustamente collocare la Destin, principessa d'Eboli, rimasta leggendaria, e che non fu più possibile di sostituire con qualsiasi altro mezzo-soprano, data la difficoltà vocale, scenica, musicale e drammatica di quella parte che il Verdi sembra quasi abbia voluto scrivere per una sola volta e per una

sola artista. Chi potrebbe oggi farci sentire infatti la « Canzone del velo » così come la Destin la cantava, modulandola con virtù vocale grandissima?

Un posto d'onore bisogna concedere anche al Capponi, tenore di voce ben timbrata, che vibrava con bello squillo nelle note acute e conservava la purezza del metallo in tutta l'estensione della sua scala. Il Capponi non ha percorso lunga carriera: in compenso però il periodo della sua fioritura è stato ricco e rigoglioso.

Mentre il Capponi precocemente tramontava, due grandi tenori, Roberto Stagno e Angelo Masini - temperamenti musicali artistici oltremodo diversi - si contendevano il primato sulle ambite scene dei maggiori teatri stranieri.

Roberto Stagno, dopo i suoi due grandi predecessori Rubini e Mario, è stato l'unico tenore dei tempi nostri che abbia potuto abbracciare un repertorio altrettanto disparato e fors'anco maggiormente vasto.

Si potrebbe quasi dire che, per lui, il repertorio, quale veramente si usa chiamarlo nel gergo teatrale, non avesse limiti. Delle opere antiche e moderne che abbiano percorso con fortuna le scene sono rarissime quelle che Stagno non abbia eseguito e nelle quali non abbia trovato uno di quei suoi momenti tipici, personalissimi, in cui egli diveniva interamente padrone del pubblico, e lo rapiva e trasportava a un grado supremo di commozione. Conscio di questa sua forza, legittimamente orgoglioso di questo suo fascino, il *mago*

siciliano, come lo chiamavano i suoi ammiratori di Spagna, poteva permettersi, in special modo all'estero, di *sospirare* soltanto una buona metà

Roberto Stagno.

della sua parte, per *cantare* veramente l'altra metà e sollevare, a suo piacere, in due o tre punti l'entusiasmo del pubblico.

Con tale sistema lo Stagno potè conservare sino alla tarda età l'interezza - o quasi - del suo patrimonio vocale. La parsimonia raggiunse talvolta

l'avarizia, e i suoi nemici ne approfittarono per ferire la riputazione del cantante.

Oltremodo sensibile alla spada della critica, preoccupato sempre di non scoprirsi e di esserne toccato, lo Stagno, alla vigilia d'una prima rappresentazione, era sopraffatto da una irritazione nervosa che lo rendeva quasi inaccostabile. E lo si spiega.

Il Masini, chiamando, come soleva, il suo illustre emulo e rivale « mosaico straordinario », ne aveva scolpito, con paragone felice, l'artistica fisonomia, poichè Roberto Stagno era veramente un mosaico straordinario per ciò che riguarda la composizione della sua gamma vocale. Come il suo grande maestro Mario De Candia, egli non poteva attingere spensieratamente alla sorgente naturale della sua laringe, ma gli occorreva invece di scendere sempre a patti con essa, prendendo dalla testa e dal petto quanto mancava alla formazione esatta e completa della nota canora. Tale *combinazione* di suoni, attinti a disparate fonti, non era certo cosa semplice nè facile a ottenersi. Ed egli lo sapeva benissimo; anzi egli era veramente il solo a conoscere le singole, innumerevoli difficoltà che doveva vincere per imporre al pubblico la tolleranza di que' suoi difetti, che in bocca di qualsiasi altro cantante sarebbero divenute colpe imperdonabili. Ciò naturalmente lo preoccupava e lo irritava anche, ogni qualvolta, per una di quelle tante piccole cause che influiscono ad alterare o appannare il cristallo vocale

d'un cantante, egli non sentivasi in grado di pienamente disporre di tutte le sue forze.

Al pari di altri artisti veri e grandi, il tenore siciliano aveva, non solo rispetto, ma paura del pubblico; e malgrado certa sua ostentata spavalderia, sempre occorrevagli sapere che fra gli spettatori stesse qualche amico fedele e devoto. La certezza di quell'effimero soccorso bastava a infondergli la calma e la tranquillità necessarie per vincere.

A provare il rispetto che lo Stagno sentiva per il pubblico basti ricordare la cura, l'eleganza, la correttezza somma nella scelta dei costumi da teatro, pei quali non badò a dispendio. Il solo costume di Lohengrin, tutto intessuto a piccole lamine d' argento, gli costò una somma cospicua, come, più o meno, gli abiti tutti del suo corredo teatrale ricchissimo; nè vi fu un solo caso in cui l'aristocratico artista si rassegnasse a presentarsi sulla scena con un vestiario già indossato da altri. Codesto ossequio scrupoloso alle leggi del decoro personale, del buon gusto scenico e della fedeltà storica, sembrerà oggi, a molti degli attuali cantanti, anche in odore di celebrità, vana ed effimera pedanteria; ma per lo Stagno non era così. Innamorato dell'arte sua, come pochissimi, egli era con essa d'una prodigalità senza confini.

Signore perfetto sulla scena, Roberto Stagno lo fu altrettanto nella casa. Il suo palazzo di Napoli sembrava una reggia per la sontuosità dell'addobbo e delle suppellettili preziose ed artistiche di cui

erasi compiaciuto arricchirlo. Quel palazzo era il suo orgoglio legittimo, quando l'artista veniva a cercarvi breve e meritato riposo durante i mesi d'estate. Felice d'esercitare colà entro gli onori d'una ospitalità senza pari, egli nutriva per quella sua dimora l'amore e il culto degli antichi sacerdoti per il loro tempio. Il funesto giorno in cui dovette, purtroppo, abbandonare la bella casa e subire la vendita di tutti i piccoli tesori in essa pazientemente accumulati, oh! quel giorno il dolore del gentiluomo artista fu ben grave e crudele! Eppure egli sopportò la grande angoscia con fortissimo animo; e sebbene già innanzi cogli anni, e giustamente desideroso di riposo, continuò coraggiosamente la sua via e sperò nell'avvenire.

Ma quell'avvenire fu breve e doloroso.

L'uomo aveva troppo amato e troppo sofferto. Le ardue fatiche del teatro ormai lo logoravano e lo struggevano lentamente: le battaglie della scena divenivano di giorno in giorno più laboriose, e le vittorie più difficili e rare. Tuttavia lottò: lottò come un atleta degli antichi tempi, e morì, si può dire, sull'arena, col cuore infranto.

La morte di Roberto Stagno ha fatto scomparire dalla nostra scena un vecchio capolavoro, *Roberto il Diavolo*, nel quale egli lasciò esempio d'una virtù vocale stupefacente. Nella grande frase « Di mia patria i cavalieri » lo Stagno riusciva a ottenere un effetto strabiliante, cantandola tutta d'un fiato e con un crescendo portentoso di voce di cui nessuno ha mai potuto rendersi conto.

La forza e l'ampiezza del fiato da lui adoperate raggiungeva in certi momenti l'inverosimile. Una sera al Costanzi - alla rappresentazione della *Traviata*, opera nella quale lo Stagno era poco più d'un corista - assisteva, in un palchetto di terza fila, nascosto agli sguardi di tutti, Angelo Masini.

Egli non s'era mai mosso dal suo posto, ascoltando attento e silenzioso la musica del capolavoro verdiano; soltanto un fine e sarcastico sorriso aveva increspato le sue labbra; ma niente più. Quando però, al terzetto finale dell'atto quarto, Alfredo, che stava inginocchiato ai piedi di Violetta, sorse lentamente in piedi, facendo echeggiare il teatro con la sublime apostrofe: « No, non morir, non dirmelo... » il Masini ebbe un brivido per tutta la persona, i suoi occhi scintillarono, le sue mani si tesero verso la scena e la sua voce chiara, bella, vibrante proruppe in un *bravo* formidabile. Calata la tela, quando gli spettatori, pieni di legittima meraviglia, battevano freneticamente le mani, il Masini si unì al coro dei plaudenti, e voltosi agli astanti, fra cui ero anch'io: « Ah! nessuno, nessuno - esclamò - potrà mai *dire* come lui questa frase! » E il Masini, lo sappiamo, non era punto disposto a dir bene del suo emulo, il quale lo ricambiava d'uguale moneta; eppure tanto l'uno che l'altro ostentavano un disprezzo che non sentivano.

Egli è che ciascuno invidiava le qualità e i pregi dell'altro, e questa invidia era la sola ed unica sorgente della loro vicendevole maldicenza.

E così, mentre Masini sentivasi amareggiato dall'abilità vocale di Stagno, abilità meravigliosa che

Angelo Masini.

gli permetteva di andare dal *Barbiere* agli *Ugonotti*, dai *Puritani* al *Roberto il Diavolo*, dal *Lohengrin* all'*Otello*, lo Stagno non poteva a meno di provare

acerbo rammarico per la evidente superiorità del Masini nella dolcezza, soavità del suono e purezza cristallina della vocalizzazione che nel *Barbiere*, nell'*Elisir d'amore* e nel *Fra Diavolo* facevano di Angelo Masini il cantante principe del suo tempo.

Sebbene non così eclettico come il suo antagonista, il Masini poteva tuttavia cimentarsi con uguale merito e fortuna tanto nel *Barbiere* come negli *Ugonotti*, nella *Forza del destino* e nell'*Aida*.

Ho udito il Masini in queste tre ultime opere e ne ho ricevuto una impressione incancellabile. Negli *Ugonotti*, quando all'atto quarto Raul esce dal nascondiglio, dopo essere stato testimone della sanguinosa congiura contro i suoi fratelli ugonotti, il Masini metteva paura a vederlo. Col viso stravolto, i capelli arruffati, egli attaccava il caratteristico canto: « Stringe il periglio, ecc. », con accento così angoscioso che vi scendeva all'anima, e allorchè giungeva alla eloquentissima frase: « Lasciami, o Dio, partir! » il pubblico era tutto con lui, vinto da indicibile commozione.

E nell'*Aida* chi mai ha potuto dire e cantare al pari di lui la melodiosa elegia: « Morir, sì pura e bella », nella quale la voce del Masini aveva morbidezze ineffabili di suono e accenti delicatissimi di melanconica tenerezza!

Una singolarità vocale di lui era la *mezza-voce*, che sulle sue labbra assumeva una espressione d'incomparabile dolcezza e della quale egli poteva servirsi a suo talento con bellissima omogeneità, compattezza e uguaglianza di suono. La paradi-

siaca romanza dell'*Elisir d'amore* « Una furtiva lagrima », cantata dal Masini, col fascino di quella sua incantevole mezza-voce, diveniva veramente una cosa di paradiso, al punto che tale romanza, udita che la si fosse una volta da lui, non era più possibile sentirla volentieri da altri.

Lo Stagno, il quale soverchiava il Masini negli acuti, gli rimaneva inferiore nel canto, in cui il tenore romagnolo era veramente maestro.

L'essere romagnolo fu cosa di cui il Masini non si dimenticò mai interamente. Quel benedetto sangue di Romagna continuò a bollirgli sempre nelle vene e ad avere i suoi lieviti anche sulle scene. Nè ciò gli nuoceva, chè anzi rendeva più caldi e vigorosi i suoi scatti e i suoi impeti, come non nuoceva allo Stagno la sua qualità di siciliano, da cui egli traeva sulla scena una signorilità e compostezza d'indole e di derivazione tutta spagnuola. Tanto il Masini quanto lo Stagno non ebbero il dono d'una laringe eccezionale; all'uno fecero difetto la forza e l'estensione del suono, all'altro la omogeneità e la bellezza della voce; ciò non ostante essi, con la virtù dello studio e dell'ingegno, giunsero a conquistare sulla scena una sovranità che ben pochi poterono loro contendere.

Roberto Stagno, benchè di umili natali, come il Masini, ebbe l' anima aperta alle speculazioni della vita artistica, e il suo pensiero si spinse sovente più alto e più lontano di quei limitati orizzonti entro cui è chiusa in genere l'educazione e l'aspirazione della gente di teatro.

Ricordo che durante i brevi ma furiosi delirî di *Cavalleria rusticana*, ai quali lo Stagno contribuì efficacemente, taluno ebbe a notare come il celebre tenore, per consueto così lieto dinanzi all'entusiasmo popolare, apparisse perplesso e quasi contrariato, ascoltando i complimenti e le congratulazioni de' suoi amici e ammiratori. Interrogato una sera sul motivo di questo suo strano umore: « Ancora tre o quattro di queste opere – egli disse – e di questi successi, e diverremo completamente francesi!... In quanto a me, la mia parte d'italiano l'ho fatta sempre e in tutto il mondo. Pensino a fare altrettanto coloro che verranno dopo di me! »

L'esempio e il voto patriottico di Roberto Stagno, anche se compresi ed apprezzati, non possono essere ormai seguiti. L'unica cosa di cui fa d'uopo occuparci è la necessità urgente d'una riforma dell'arte vocale a seconda dei bisogni del dramma lirico odierno.

La questione è importante e interessa tutte le scuole, gl'istituti, i licei dove s'insegna la musica e si preparano compositori e cantanti. All'insegnamento del canto occorre sia coordinato l'insegnamento della composizione, di guisa che autori e interpreti formino un tutto organico ed omogeneo e rendano possibile, gradatamente, e senza scosse, l'evoluzione dell'arte drammatica nelle sue molteplici manifestazioni. Si cominci pertanto dall'istituire nei Conservatorî una scuola speciale di canto per i compositori, evitando così che fra essi e i

loro interpreti continui a rimanere una siepe spinosa per gli uni, insuperabile per gli altri.

La cosa, certo, non è facile. Una scuola di canto non può esistere naturalmente senza il maestro, e purtroppo di *maestri veri di canto* abbiamo oggi una penuria desolante: forse non ne abbiamo nessuno.

Comunque, è sempre lecito sperare, ed è dovere il tentare, sino a che almeno non si troverà modo o di far rivivere le antiche opere o di crearne altre che obblighino l'attore a cantare e l'allievo a studiare per dirigersi su quella via.

Che le opere siano sempre state il vivaio rigoglioso dei cantanti lirici non v'è bisogno di maggiormente dimostrarlo. Si può dire quasi che non vi sia stata opera bella e vitale d'un autore di genio che non abbia dato la celebrità a qualche cantante.

XI.

L'annunzio dell'*Aida* — I suoi primi esecutori al Cairo — Dal Cairo a Milano — La voce e l'ingenuità del tenore Fancelli — Maria Waldmann — Le sue glorie sulla scena — Le paure della ribalta — Il maestro della Donadio — La sua superstizione — L'angelo salvatore.

Dopo il *Don Carlos* vi fu un breve periodo di qualche anno in cui parve che l'estro del Verdi - l'unico compositore di genio allora vivente - minacciasse di assopirsi; ma fu vana paura.

In data 16 luglio 1870 il Verdi, in una lettera da Busseto all'amico Piroli, così scriveva: « ...vi dissi però che sono occupato. Indovinate? A fare una opera pel Cairo. ??? *Auff!* Io non andrò a metterla in scena perchè temerei di restarvi mummificato, ma manderò una copia dello spartito e riterrò l'originale per Ricordi ».

Ed ecco infatti che un anno appresso, ossia nel dicembre del 1871, dalla patria dei Faraoni l'eco d'un nuovo e grande trionfo verdiano si ripercuote in Italia. Esecutori di quella prima *Aida* al Cairo erano le signore Pozzoni e Grossi, il tenore

Mongini, il baritono Steller e i bassi Medini e Costa.

Antonietta Pozzoni, sebbene tuttora giovane e bella, non conservava già più in tutta la sua interezza il cospicuo patrimonio di quella sua voce d'oro con la quale aveva esordito nel 1863 alla Scala di Milano nella parte di Margherita del *Faust*.

Le note acute cominciavano a perdere un po' della loro elasticità, ma l'arte e lo stile rimanevano senza macchia. La figura giunonica e la compostezza e nobiltà del contegno e del gesto la rendevano una delle più ricercate cantanti del suo tempo.

Il Mongini, in quel momento, era indubbiamente il tenore meglio atto e capace a interpretare musicalmente e scenicamente il personaggio di *Radamès* nella patria de'suoi avi. Vicino al tramonto, il Mongini non mostrava davvero i segni precursori della decadenza. La sua voce vibrava ancora potente, e nella vigorosa sortita dell'atto terzo: « Ti rivedo, mia dolce Aida » raggiungeva un grado così alto di forza e di espressione vocale come nessun altro tenore - nemmeno il Niccolini - lo seppe e lo potè giammai. Uno solo, il Patierno - artista non molto noto, ma possessore d'una voce addirittura fenomenale - poteva gareggiare col Mongini in quell'impeto canoro; disgraziatamente il Patierno era d'una pinguedine esagerata, difetto che gli tolse modo di arrivare a quella celebrità a cui aveva diritto.

Il Mongini era ben lontano dall'avere l'eleganza scenica di Stagno e la finezza vocale del Masini, ma non era punto inferiore ad essi nell'energia dell'azione drammatica.

All'atto ultimo, quando nel sotterraneo Radamès tenta scuotere con le possenti braccia *la fatal pietra*, il Mongini appariva veramente invasato dalla terribile ossessione della morte e la sua azione era d'una verità impressionante. E, sino ad oggi, nessun altro ha saputo degnamente imitarlo in quell'angoscioso atteggiamento.

Dal Cairo a Milano l'*Aida* impiegò appena sei settimane, tanto che potè esservi rappresentata la sera dell'otto febbraio 1872. L'esito fu addirittura trionfale: l'interpretazione stupenda, quale non si avrà mai più. Basti dire che le due donne erano la Stolz e la Waldmann, due tedesche degne d'essere poste a fianco delle più celebri regine italiane del canto; gli altri erano il tenore Fancelli, il baritono Pandolfini e il Maini, un basso fenomenale per la potenza del suono e la vigoria dell'accento.

Il Fancelli, che succedeva al Mongini, aveva il dono d'una delle più belle voci - la più bella forse, per l'argentea metallicità del suono - uditasi sul teatro negli ultimi trent' anni del secolo scorso. Peccato che alla voce non fossero compagni l'intelligenza e il sentimento! Si poteva dirlo più un orecchiante che un artista. Il Verdi, che volle assistere personalmente alle prove dell'*Aida*, dovette scalmanarsi parecchio, fino a perdere la pazienza -

cosa non difficile del resto, data la nervosità del grande maestro - per ottenere dal Fancelli una esecuzione musicale rigorosamente fedele al testo. Si racconta che a una prova Verdi obbligasse il Fancelli a ripetere per ben cinque o sei volte di seguito lo spunto del duetto con Amneris: « Di mia discolpa i giudici », senza riuscire a farla penetrare nella testa un po' dura di Radamès-Fancelli, il quale, a un certo punto, perduta la pazienza, da buon toscano, esclamò:

— Gli è inutile, guà! E un mi riesce... dio 'ane!

E il Verdi subito di rimando:

— Lascia stare chi non ne ha colpa: il cane sei tu!

Un'altra fatica non piccola il Verdi dovè durarla per fargli cantare con relativo sentimento il duetto d'amore dell'atto terzo. Il Verdi non sapeva persuadersi della freddezza del Fancelli. « Ma non hai mai fatto all'amore? » - gli gridò infuriato una sera.

Ma il Fancelli era così fatto: egli poteva metter fuori una dozzina di *si b.* con una forza e una purezza da sbalordire, senza che il suo polso desse una battuta di più.

La sua gola era un istrumento che obbediva docilmente e subito alla volontà del cantante; senonchè questa sua volontà egli non sapeva applicarla altrimenti. Emessa la nota, egli non si preoccupava d'altro. Il cómpito, per lui, era finito.

A provare la meravigliosa facoltà vocale del Fancelli narrerò questo episodio. A Lisbona vi è la

tradizionale costumanza che in una certa sera di carnevale gli artisti abbiano libertà di cantare in teatro tutto ciò che vogliono e come meglio loro piace. Da questa libertà ne vien fuori una specie di centone più o meno divertente a seconda dei casi. Un anno, essendo colà il Fancelli, il direttore d'orchestra, per fargli uno scherzo, fece accompagnare un tono più alto la romanza del *Don Carlos* « Io la vidi ecc. » senza che lui - il Fancelli - se ne accorgesse affatto. Soltanto quando vide che i suonatori d'orchestra ridevano allegramente egli ebbe il sospetto di qualche burla che avessero voluto fargli. E chiestane la spiegazione al maestro Goula, questi gli rispose:

— Non meravigliarti: essi ridono della tua disinvoltura!

— Sarebbe a dire? - esclamò un po' eccitato il tenore.

— Sarebbe a dire che tu hai cantato la romanza, già acutissima, un tono sopra senza avvedertene.

— Oh! me n'ero accorto - soggiunse bugiardamente il Fancelli, in parte un po' piccato e in parte orgoglioso di questa bravura da lui compiuta senza saperlo.

Questo aneddoto me ne richiama un altro. Ritiratosi a vita privata, il Fancelli amava ricevere i suoi intimi in una sua casa di campagna presso Firenze, ove, in un salotto, aveva raccolto i ritratti dei maggiori maestri di musica del secolo XIX, da Cimarosa a Verdi. Si notava però la mancanza di Rossini. A coloro che giustamente

avvertivano questo fallo, il Fancelli soleva rispondere: « E sie, volevo proprio rimetterci la spesa del ritratto! In tutta la mia carriera, *con lui*, (Rossini) non ho mai guadagnato nulla! » Veramente qualche cosa ci aveva guadagnato ed era una famosa fischiata che si buscò in Ancona cantandovi, per la prima ed ultima volta in sua vita, il *Barbiere*, subito dopo il suo debutto di Milano, ove aveva ottenuto invece un trionfo nella piccola parte del « Pescatore » nel *Guglielmo Tell*.

Come abbiamo detto, Aida alla Scala era Teresa Stolz, vale a dire il soprano drammatico più completo dei nostri tempi. Dopo quanto dissi di lei a proposito dello *Stabat* a Pesaro e del *Don Carlos* a Bologna, ben poco posso aggiungere per meglio ritrarre la sua figura artistica. Dirò questo soltanto, che nell'aria dell'atto terzo e segnatamente alla frase « O patria mia, non ti vedrò mai più » i vecchi abbonati della Scala confessavano di non ricordare nulla di simile.

La salita della sua voce agli estremi gradi della scala e la sua conseguente discesa sino alle corde più gravi era qualche cosa di stupefacente ad udirsi.

La Stolz non era la sola meraviglia artistica che brillava quell'anno sull'orizzonte della Scala. Con lei, oltre Fancelli, Pandolfini e Maini, eravi anche un'altra insigne attrice cantante e questa si chiamava Maria Waldmann.

Confesso che la mia ammirazione per lei, nell'*Aida*, non ha confini. Maria Waldmann, come tutte le artiste grandemente superiori, imprimeva

una tipicità alla parte da lei interpretata. E questa tipicità era così bella, vera e precisa che non ne consentiva verun'altra. Rimaneva adito soltanto

Maria Waldmann.

alla imitazione, e a questa si sono infatti interamente affidate le artiste - anche le maggiori - venute dopo di lei. Senonchè la Waldmann nell'*Aida* rimarrà leggendaria, come la Pasta nella *Norma*,

la Malibran nell'*Otello,* la Frezzolini nella *Sonnambula,* Ronconi nella *Maria di Rohan*, Mario nei *Puritani*, Varesi nel *Rigoletto,* Fraschini nella *Lucia*, Negrini nella *Jone,* la Galletti nella *Favorita*, la Barbara Marchisio nella *Semiramide*, la Patti nel *Barbiere* e Cotogni nel *Don Carlos.*

Dalla sua prima sortita sulla scena sino a tutto l'atto quarto la incarnazione musicale, vocale, scenica e drammatica che la Waldmann dava alla innamorata figlia dei Faraoni appariva superbamente bella e completa.

I melodiosi e tanto eloquenti recitativi di Amneris erano da lei espressi e cantati con tale finezza impareggiabile di accento, ricchezza di sfumature sottilissime di suono, e proprietà di sillabazione che il Verdi, udendoli, ebbe a dire: « Non credevo mai che quella tedesca lì sarebbe stata la mia interprete ideale! »

Nella scena del giudizio l'attrice e la cantante assurgevano insieme a così mirabile altezza che il pubblico, rapito con lei, era preso come da vertigine, e l'entusiasmo non aveva più limiti. A Perugia, ove la Waldmann venne a cantare l'*Aida* nel 1872, il pubblico, che in quella circostanza era ivi convenuto da ogni parte d'Italia, fece alla grande artista dimostrazioni così frenetiche e deliranti ch'essa ne fu commossa sino alle lagrime.

— Ho cantato - mi diceva - l'*Aida* a Milano, a Parma e in Ancona, prima di Perugia, e mai mi sono sentita così paurosa di me stessa come qui!

— Paurosa!... e perchè?

— Perchè le feste straordinarie che mi si fanno temo sempre di non saperle ugualmente meritare ogni sera che debbo tornare a presentarmi alla ribalta. - Infatti il suo stato, nei momenti che precedevano la sua uscita sulla scena, faceva veramente pietà. Nessuno avrebbe detto, vedendola allora, che quella fosse la Waldmann, la tanto celebrata artista, ma piuttosto una esordiente che calcasse per la prima volta le temute tavole del palcoscenico. Eppure quella trepidazione era logica e naturale.

Ho visto venire molte volte alla ribalta prime donne come la Patti, la Stolz, la Pasqua, la Pantaleoni, la Galletti, la Fricci, la Darclée, la Bellincioni, tenori e baritoni come Tiberini, Capponi, Barbacini, Stagno, Gayarre, Graziani, Marconi, Cotogni, Aldighieri, Maurel, Kaschmann, Menotti, Battistini, Sammarco, Ancona, Scotti e tanti altri eletti, e ho notato che i sintomi della loro trepidazione - diciamo paura, ch'è più esatto - apparivano sempre più gravi ad ogni loro ritorno su quelle scene da essi già calcate. E ciò per l'accrescersi progressivo della loro fama e l'aspettazione sempre maggiore del pubblico.

Soltanto i cantanti-cani o gl'idioti non soffrono la paura del pubblico. Ed è naturale: essi appartengono alla categoria di coloro che non hanno nulla da temere, perchè non hanno nulla da perdere.

Un fenomeno singolare è questo: tutte le trepidazioni, le ansie, i terrori superstiziosi, i nevrotismi, gl'isterismi e i loro sintomi si dissipano, come

per incanto, non appena l'artista si trova dinanzi alla ribalta. Al fuoco di essa egli si rianima e si trasforma. Un solo prepotente desiderio allora lo accende: quello di vincere! E allorquando vi riesce, e l'ambito clamore della vittoria gli risuona d'intorno, la sua gioia non conosce confini. Una vera ebbrezza s'impadronisce di lui. Mentre l'onda degli applausi continua a salire dalla platea evocandolo alla ribalta, il suo volto appare illuminato da una luce beata: la sua persona si agita irrequieta sotto il fremito d'una esultanza cui non è possibile trovare comparazione.

Ogni nuova chiamata rappresenta per lui un nuovo momento di beatitudine, alla quale sagrificherebbe ogni altra gioia e soddisfazione, forse anche quella dell'amore. So di qualche prima donna che, per la voluttà d'una chiamata di più alla ribalta, ha trafitto perfino l'orgoglio e l'affetto dell'amante.

Tutto questo si è naturalmente verificato anche nella Waldmann, compresa la battaglia fra il teatro e l'amore.

Nel tempo in cui la Waldmann cantava a Perugia essa era fidanzata al giovine duca Massari di Ferrara, del quale divenne più tardi la moglie. Questo fidanzamento dava o almeno sembra che dovesse dare all'innamoratissimo duca il diritto d'intervenire sovente fra lei e il pubblico, sottraendola, per quanto gli era possibile, a quella parte di manifestazioni ch'escono dai confini e dai rapporti puri e semplici del teatro. Ciò era motivo

continuo di piccoli dissapori e anche lievi conflitti, dai quali l'artista usciva sempre vittoriosa in forza dell'amore che portava al teatro, amore che non ammetteva rivali.

In Italia la Waldmann non ha lasciato che due soli incancellabili ricordi: l'*Aida* e la *Messa da requiem* di Verdi. Fuori d'Italia però si è fatta ammirare in parecchie altre opere, fra cui il *Barbiere*, ripristinando così gloriosamente la vecchia tradizione rossiniana che voleva la parte di Rosina affidata a voce di contralto.

A Perugia, insieme alla Waldmann, cantava Antonietta Pozzoni, la prima interprete dell'*Aida* al Cairo, e con lei era l'Anastasi suo marito, un tenore che disponeva d'una voce non poderosa ma di timbro assai gradevole, da lui modulata con squisitissimo gusto.

Ho udito una volta dall'Anastasi la romanza della *Marta*: « M'apparì, ecc. » e ne ho provato una delizia inaspettata. La sua mezzavoce era veramente un incanto.

Antonietta Pozzoni non faceva supporre, udendola a Perugia, che quella sarebbe stata l'ultima volta che avrebbe cantato *Aida*. Non fu quindi poca la mia meraviglia, quando nell'inverno dello stesso anno la vidi all'Apollo di Roma sotto le vesti di Amneris, trasformazione però che non poteva convenirle e che infatti, dopo due o tre tentativi non troppo felici, essa dovette abbandonare ritraendosi dalle scene nella ancor forte maturità de' suoi anni e della sua carriera.

L'uitimo di questi tentativi fu quello di Ferrara, ove la udii, come Amneris, insieme all'Aldighieri. Questo celebrato cantante possedeva quanto occorre per imporsi ai pubblici: voce, figura, stile, slancio, dizione e modo bello di porgere. La levatura non molto alta dell'ingegno non gli permise però d'essere un artista nel significato estetico della parola.

Dopo lo Steller, cantante di buono stile e di ottimo gusto che, primo, eseguì l'*Aida* al Cairo, e il Pandolfini che l'interpretò poi con tanto onore a Milano, non si sarebbe facilmente supposto che un altro baritono avrebbe fatto quasi dimenticare ambedue i predecessori nella parte di Amonasro. Questi fu il Moriami, un cantante pieno d'anima e di fuoco. Francese d'origine, il Moriami apparve improvvisamente in Italia e credo anzi che la prima e bella dimostrazione del suo talento d'artista egli la desse nell'*Aida* a Perugia, dove fu compagno alla Pozzoni e alla Waldmann e divise con esse gli onori e le feste di quella memorabile stagione.

Il Moriami aveva avuto per suo maestro a Parigi il celebre baritono livornese Delle Sedie, il più felice imitatore del classico stile di Ronconi. Dirò di più: il Delle Sedie, imitando, qualche volta giungeva persino a correggere e migliorare il grande e originale modello. Nella dizione musicale della parola egli portava una finezza di chiaroscuri e di rilievi come nessuno, forse, al pari di lui. Disgraziatamente la voce era poca e di cattiva qualità e ciò gli impedì di prendere il posto a cui il

suo grande ingegno artistico gli dava il diritto d'aspirare.

Si vuole che il Delle Sedie abbia dato lezione a Parigi anche ad una delle più virtuose cantatrici del nostro tempo, a Blanche Dieudonné, che sotto il nome di Bianca Donadio mandò in visibilio i pubblici di tutte le capitali d'Europa.

Figlia d'un ricevitore del registro, essa dovette alla morte di suo padre accettare, per vivere, la proposta dell'impresario Strakosch, il quale le aveva preconizzato uno splendido avvenire artistico. L'offerta dello Strakosch non era veramente troppo cospicua, ma non era nemmeno da disprezzarsi.

La scrittura stabiliva infatti lire 1250 al mese pel primo anno, 1500 per il secondo, 2000 pel terzo, 3000 pel quarto e 4000 per il quinto. Il contratto però non ebbe seguito e Bianca Donadio potè ben presto far salire la sua paga a lire 2500 per sera, cifra che non volle poi nè sminuire nè aumentare nei pochi anni che rimase sul teatro. Quei pochi anni bastarono nondimeno a farle accumulare gloria e ricchezza al di là d'ogni suo desiderio. Questa bella e intelligentissima artista che ha cantato il *Barbiere*, la *Sonnambula*, la *Dinorah* e la *Stella del Nord* come, all'infuori della Patti, nessuna meglio di lei, non era nata per il teatro. Il suo temperamento un po' mistico e i suoi sentimenti religiosi non si confacevano punto con la vita e i costumi del teatro. Una strana combinazione valse ad accrescere questi suoi pregiudizi e ad allontanarla poi del tutto dalle scene.

La sera del terribile incendio che distrusse il teatro di Nizza, Bianca Donadio stavasi vestendo per cantare *Lucia*. Dal suo camerino, che trovavasi assai lontano dal palcoscenico, essa si accorse troppo tardi del pericolo, così che quando, attratta dal rumore, aprì la porta, essa non vide che fiamme e fumo intorno a lei.

Bastò un momento per farle capire come ogni via di scampo le fosse chiusa e altro non le rimanesse che raccomandare l'anima a Dio.

Mentre, inginocchiata, essa innalza la sua ultima preghiera, un uomo - da lei mai veduto - penetra improvvisamente nel camerino e col mezzo d'una leva apre una porta, di cui essa non aveva conoscenza, che dava in un corridoio esterno prossimo all'uscita. Guidata dalla luce che veniva dal di fuori, Bianca Donadio si precipita, a metà vestita com'era, verso quella inaspettata via e riesce a mettersi in salvo.

Malgrado lo spavento, essa non può a meno di cercare cogli occhi il salvatore, ma questi era sparito senza lasciare traccia di sè.

Nessuno riuscirebbe mai a persuadere la Donadio che quel giovane pallido a cui essa deve la vita non fosse un angelo, sotto forma umana, inviato dal cielo in suo soccorso.

La fede d'una donna e le illusioni d'un artista raramente dileguano.

XII.

Un giudizio di Verdi — Alice Urban nella *Saffo* — La nervosità delle cantanti — Maddalena Mariani — Le sue creazioni sceniche — Maria Durand — Evoluzione o decadenza ? — L'arrivo del *Lohengrin* e della *Carmen* — La protagonista leggendaria — Un'incidente di palcoscenico.

Verdi, parlando un giorno del Pacini, si espresse così: « Un fecondissimo improvvisatore. Felice negli spunti, ma a sproposito. Egli può dirsi sia stato in musica quello che in letteratura si chiama un verseggiatore, non un poeta. Fabbricava con immensa facilità i suoi motivi, poco curandosi del senso, del pensiero e della situazione drammatica che dovevano rivestire. Sotto questo aspetto egli ha molti punti di contatto col Petrella, al quale rimane però superiore per forza drammatica. Difatti il Petrella, in tutte le sue opere, non ha un pezzo da reggere il confronto col *finale* della *Saffo* ».

La quale opera è la sola che abbia sopravvissuto all'autore, salvandolo dall'oblio. Questa sopravvivenza è però oltremodo intermittente, e rari sono i periodi della sua vita attiva, mentre lunghi

e frequenti sono invece quelli della sua morte apparente.

L'ultimo periodo attivo di questo capolavoro lo si deve ad una artista di genio, ad Alice Urban, la quale ha legato gloriosamente il suo nome alla infelice sacerdotessa di Lesbo, di cui ha reso sulla scena le smanie, le ire, le gelosie e i canti, come nessun'altra forse seppe al pari di lei. La stessa Carlotta Marchisio, malgrado la virtuosità eccezionale della sua gola, rimaneva di molto inferiore alla Urban per la intellettualità e la potenza drammatica della interpretazione.

Magra, pallida, esile quasi, con i nervi « sempre scoperti e sempre in convulsione », essa portava sulla scena quella nervosità psichica di cui le sole artiste di genio posseggono la tipicità e che le artiste mediocri tentano invano d'appropriarsi.

E qui, a proposito di nervi e di nervosità, è bene fare una distinzione.

Oggi, quando si vuole dar lode a un artista di teatro, si usa dire: « ah, perdio! quello è un artista coi nervi! » espressione alla quale, il piu delle volte, si attribuisce un significato che non c'è. La nervosità psichica - la buona - è quella che aggiunge vigore ai muscoli e li rende capaci d'una resistenza maggiore dell'ordinario; la nervosità patologica – la cattiva – è quella che si traduce in una specie di convulsioni epilettiche e di tumulti isterici, malattie così diffuse nell'ambiente del teatro, segnatamente fra le prime-donne e i direttori d'orchestra.

Alice Urban.

Vero è che per i direttori d'orchestra vi è un'attenuante, e sono le partiture odierne, le quali sono in gran parte un costrutto di frasi tronche, asmatiche, convulse, intermittenti, così che il povero maestro direttore, messo a contatto per quindici o venti giorni di seguito con simile musica, e obbligato a penetrarne il senso e lo spirito, per trasmetterlo ai cantanti e all'orchestra, finisce col divenire egli stesso soggetto a questo parossismo musicale.

Alice Urban aveva la fortuna d'essere una cantante di genio e di possedere quel naturale equilibrio, mercè cui l'artista può mettere i suoi nervi ad una tensione massima senza la minima offesa per l'estetica della scena e dell'arte.

Non credo che vi sia stata, e dubito che possa mai esservi, un'attrice cantante capace di rendere la proposta del drammatico finale: « Ai mortali, o crudo, ai numi » con virtù di voce e di accento pari a quella della Urban! La fisonomia, l'atteggiamento, il gesto, il colore della voce, l'inflessione della parola e della sillaba, tutto questo insieme di mezzi scenici e musicali era da lei sapientemente coordinato per raggiungere l'espressione di drammaticità suprema da lei voluta.

Bastava udirle cantare la frase: « Se il destin ciò scritto avesse » per capire quanto grandi fossero l'arte e l'ingegno di questa singolarissima primadonna. L'accento oltremodo singolare con cui pronunciava la parola « destino », valeva da solo a significare la ribellione violenta della creatura

umana contro la tirannia d'una forza superiore, implacabile e fatale.

Fu cosa strana e dolorosa che una simile artista consumasse le sue meravigliose energie così presto e dentro un circolo così ristretto di opere. Si può dire che il repertorio vero della Urban - quello almeno che le ha dato il diritto alla celebrità - consistesse in due sole opere: *Norma* e *Saffo*. E, pensandoci sopra, il fenomeno si spiega.

Le due antiche eroine erano, infatti, fra le altre tutte del repertorio melodrammatico attivo, le più affini alla psiche artistica della Urban, nella quale codesta passionalità violenta trovava una interprete di eccezionale vigore.

Se la Urban fosse sorta più tardi e avesse potuto calcare tuttora le scene, certo essa avrebbe impresso un'orma poderosa in alcuno degli odierni melodrammi, dove l'artista, e talvolta anche la sola attrice, possono sostituire, o quasi, la cantante.

Con ciò non intendo dire che la Urban non fosse cantante d'indiscusso valore; senonchè questa non sarebbe bastata a spingere così alto la Urban nella stima dei suoi contemporanei. Ciò che costituiva la sua bella personalità scenica era l'arte veramente superiore del dire e quella forza rappresentativa che forma oggi uno dei meriti principali, sovente l'unico, di alcune delle nostre primedonne più celebrate.

Pensando alla Urban non posso fare a meno di figurarmela in qualche opera del moderno reper-

torio melodrammatico più in voga, per esempio nella *Gioconda*, ove, malgrado l'arditezza della

Maddalena Mariani.

tessitura vocale, sono certo ch'essa avrebbe trovato modo d'imprimere una nota personale fortissima.

Evocando la *Gioconda* mi balzano fuori alcune vigorose e geniali figure di attrici cantanti che in questa fortunata opera del Ponchielli si cimenta-

rono e gareggiarono di bravura. Fra queste emerge sovrana la forte e teatrale figura di Maddalena Mariani-Masi, la prima creatrice di Gioconda, la sola che abbia raggiunto l'incarnazione completa dell'eroina ponchielliana sulla scena lirica.

Maddalena Mariani, come sua sorella Flora, mezzo soprano, che ebbe anch'essa il suo momento di notorietà, usciva dalle file delle coriste. Cortesi, il suo primo maestro a Firenze, udita la voce bella, facile, estesa della giovane corista, pensò di farne un soprano leggero e le fece studiare partiture adatte, ma coll'esercizio e lo studio la voce della Mariani acquistò tale densità e robustezza da farla divenire ben presto un soprano drammatico chiaro e deciso, la cui poderosità vocale, più e meglio che in due o tre note acute, si esplicava ugualmente in tutta la scala e segnatamente nell'ottava media – la parte, in genere, più debole delle prime donne drammatiche attuali. Conscia di questa sua forza, essa era presa sovente dal desiderio di farne mostra, e ciò costituiva un lenocinio non lodevole di cui, pur troppo, le cantanti venute dopo di lei, e procedenti sulla stessa via, si sono compiaciute con danno della logica e del buon gusto, e soprattutto delle voci.

E Maddalena Mariani ne fece purtroppo la dura esperienza, poichè la voce bellissima non le resistette lungo tempo agl'impeti drammatici a cui essa la sottopose, segnatamente nella *Gioconda*, opera i cui fascini scenici sono oltremodo pericolosi per un'artista profondamente intellettuale e

dotata di qualità eminentemente teatrali. Per giudicare la virtù rappresentativa di Maddalena Mariani bastava vederla nell'atto ultimo della *Gioconda*, allorquando essa assiste, suo malgrado, all'incontro di Laura e di Enzo e allo scatto d'irrefrenabile tenerezza che spinge i due innamorati nelle braccia l'uno dell'altro. La Mariani accompagnava quell'amplesso – per lei amarissimo – con gesto superbamente bello e pittoresco, avvolgendosi artisticamente e facendosi scudo agli occhi per non essere testimone di quell'amplesso. Quel gesto è stato, più o meno bene, imitato da tutte indistintamente le artiste che hanno poi cantato la *Gioconda*. E l'imitazione non si è limitata a questo soltanto, ma si è estesa a tutta intera la figurazione scenica data dalla Mariani alla popolare cantatrice della laguna. Naturalmente, come sempre, l'imitazione è rimasta al disotto dell'originale, sebbene talvolta, in alcuni rari casi, ne abbia rasentato e forse uguagliato la bellezza.

Quando ciò avviene vuol dire però che l'imitazione è così ingegnosa da sfuggire all'accusa del plagio e da farla credere piuttosto una nuova creazione, tanto più qualora l'artista ottiene ciò per virtù singolare di voce e di canto.

Per ciò che riguarda infatti la cantante, vi è stata la Durand, la quale, come cantante, ha non solo emulato la Mariani ma, in alcune frasi, le è rimasta anche superiore. Per esempio, nel recitativo cantabile: « Sogno funesto... » la Durand sfoggiava tale potenza di voce ed elasticità di colori da ottenere un

Maria Durand.

effetto maggiore di quello, già grandissimo, della Mariani. E così pure nella breve e concitata frase:

Se lo salvi o adduci al lido
Laggiù presso al Redentor,
Il mio corpo t'abbandono,
O terribile cantor

la Durand riusciva a far correre un brivido per le carni, tanta era efficace l'espressione della parola e dell'accento.

A proposito di questa frase mi torna alla mente un'altra cantante, che passò fugacemente sulle scene italiane - la Copca - una tedesca che, fra le sue distinte qualità vocali ed artistiche, non aveva certo quello d'una pronuncia italiana felice, così che riusciva addirittura esilarante allorquando, con quel suo accento duro di croata, diceva con marcatissima sillabazione:

Il mio corpo t'appattono
O terrippele cantor!

Quel *t'appattono* faceva l'effetto d'uno sparo in un fuoco d'artificio.

Il nome di Maddalena Mariani è legato a un avvenimento assai importante nei fasti del moderno teatro lirico italiano. Intendo parlare del *Mefistofele* di Boito, alla quale opera la forte artista toscana dette il contributo d'una genialità e d'una seduzione rappresentativa non ancora superata. L'atto del « Sabba classico » cantato dalla Mariani acquistava invero un'eleganza ellenica e un sapore

attico squisito. Quando nel 1876 il *Mefistofele* rinnovato tornò a Milano, dopo lo storico fiasco del 1866, e vi ottenne vittoria non meno strepitosa di quella di Bologna che fruttò al Boito il laconico « ! » inviatogli da Victor Hugo in risposta al famoso « Gloire » telegrafatogli dal maestro italiano dopo la lettura del *Novantatrè*, fu Maddalena Mariani che, insieme alla sorella Flora, contribuì grandemente, col suo eccezionale valore di cantante e di attrice, a quella splendida rivendicazione artistica. Ho presente tuttora l'entusiasmo indicibile col quale il pubblico della Scala richiedeva ogni sera la terza replica della poetica serenata: « La luna, ecc. » che le due sorelle cantavano con eleganza e grazia incantevoli.

Dopo Maddalena e Flora Mariani quella serenata ha ben raramente rapito il pubblico, e in questi ultimi tempi mi è occorso più volte di udirla passare in silenzio. Questo contegno freddo o indifferente del pubblico dinanzi a certe manifestazioni musicali, che per noi vecchi riassumono ricordi incancellabili di esultanze teatrali, prova la decadenza del valore dei cantanti, e con essa quella del gusto del pubblico. Il movimento evolutivo del gusto si nota sempre, del resto, quando l'arte è in decadenza e mai nel periodo del suo rinascimento. Il popolo-pubblico non è un giornale di mode che mette fuori mensilmente i figurini, obbligando gli artefici dell'eleganza a seguirne scrupolosamente i modelli; sono i maestri, i compositori, i cantanti di genio che debbono impedire che la evoluzione

del gusto non prenda un movimento discendentale. Quando il pubblico discende esso obbedisce sempre, o quasi, a una semplice forza d'inerzia; per farlo risalire invece verso le cime serene e spaziose dell'arte è necessaria sempre una forza potente di attrazione.

***

Nell'ultimo quarto di secolo molti sono i cantanti celebri o celebrati in Italia. Senonchè la loro fisonomia musicale e vocale si va man mano alterando, sino a perdere tutte, o quasi, le qualità peculiari costituenti l'essenza dell'arte nostra. E qui è necessaria una breve digressione. Circa il 1870, quando le opere del Wagner comparvero per la prima volta in Italia, quella parte aristocratica di pubblico, non troppo disposta per istinto e per abitudine ai forti e grandi entusiasmi, smaniosa però di averne le sembianze, si afferrò con ambo le mani alle lunghe chiome di Lohengrin e insieme col mistico cigno navigò per l'oceano delle musicali meraviglie.

Tutto ciò era bello, nobile, grande, e giusta ne era anche la causa; soltanto che, come accade sempre allorquando si prova il bisogno di apparire più commossi e rapiti di quello che veramente non siasi, in questa foga improvvisa d'entusia-

smi, in gran parte artificiosi, la misura andò facilmente perduta, tanto che non appena si volle venire a inopportuni confronti si trovò che il giustacuore di Rigoletto era orribilmente invecchiato, le camelie di Violetta intristite, e via via tutto il vecchio arsenale lirico italiano apparve scialbo e scolorito vicino alle fulgenti armature dei cavalieri del San Graal e alle nudità olimpiche della mitologia scandinava.

La esagerata ammirazione verso quella nuova forma di arte provocò naturalmente una non meno esagerata reazione, così che fra i partigiani della vecchia scuola italiana e quelli della moderna scuola germanica la lotta si accese vivissima.

A onore del vero deve dirsi, che se dalla parte degli apostoli wagneriani si spinse al feticismo una fede che non si sentiva, dall'altra si ostentò, con non minore impudenza, un disprezzo e una indifferenza che si era ben lungi dal provare. Ridire le fasi e le vicende di quella guerricciuola di gusto e di temperamento - che non aveva base di giustizia da nessuna parte - sarebbe lungo ed ozioso.

La vicenda che non vuol essere dimenticata è la grande e importante rivoluzione verificatasi nella nostra vita musicale.

Come in tutte le grandi rivoluzioni il bene e il male fu moltissimo, e buone e cattive del pari le conseguenze. Gl'imitatori, attratti dalle abbaglianti forme del nuovo melodramma, furono colti da subitanea vertigine, e così, nel volger di pochi

anni, noi assistemmo al pietoso spettacolo di giovani e vigorose intelligenze dibattentisi fra le gagliarde esuberanze d'un sentimento istintivo e le illusioni fallaci d'un' arte oltremodo metafisica e trascendentale di cui mai nessuno, dopo il Wagner, seppe abbracciare l'idealità sconfinata e sentire la poetica vaghezza.

Nè basta, chè alle affascinanti e suggestive idealità del grande riformatore tedesco si aggiunsero, come giustamente lamentava il tenore Stagno, le non meno ammalianti lusinghe della nuova arte francese, rappresentata dal Gounod, dal Thomas, dal Massenet e segnatamente dal Bizet - il più moderno e il più seduttore di tutti e, apparentemente, il più accessibile all'imitazione ed al plagio.

Dato ora il movimento evolutivo del pensiero musicale moderno, era naturale che i cantanti ne subissero, più o meno, l'influenza. E questa doveva manifestarsi sopratutto nei nuovi cantanti stranieri che scesero con l'arte nuova in Italia.

Fra questi eccelle e campeggia in modo straordinario la Galli Marié, l'interprete somma di *Carmen*, l'opera che, sotto il punto di vista della moderna drammaticità, occupa una situazione d'assoluto privilegio, in quanto che essa è rimasta per parecchio tempo - e forse quel tempo dura ancora – il punto di mira dei nostri giovani compositori.

Quando *Carmen* giunse per la prima volta sulle scene del Teatro Costanzi raffigurata dalla Galli-Marié, il pubblico ne provò una impressione

strana: come d'un' arte nuova che nulla o quasi avesse di comune con quella del vecchio melodramma. La protagonista apparve una manifestazione artistica addirittura sorprendente. Udendola e vedendola la prima sera non si riusciva quasi a stabilire se l'eroina del Merimée e del Bizet che ne stava dinanzi fosse una grande attrice che cantava, ovvero una grande cantante che recitava. Mano mano però che la rappresentazione svolgeva le sue fasi, l'attrice e la cantante si avvicinavano sempre più, per acquistare da ultimo una fisonomia unica e una tipicità completa, tanto che oggi, dopo oltre un quarto di secolo, quella tipicità permane, ricordo incancellabile, per coloro che la presenziarono, mentre sfugge completamente agli altri che di quell'originale magnifico non videro mai la vera copia. Le imitatrici, e furono molte, non riuscirono che ad alterare i caratteri di quella figura singolarissima, che non è certo quella creata dal Merimée e poetizzata dal Bizet, ma che la Galli-Marié ha personificato sulla scena con impronta così poderosa da sostituirla ad ogni altra.

Amica fedele e affettuosa del Bizet, la Galli-Marié è stata veramente la collaboratrice dell'opera musicale di lui, alla quale ha dato la gloria vittoriosa cui aveva diritto.

Quando la Galli-Marié venne a Roma a cantare *Carmen* dirigeva l'orchestra Edoardo Mascheroni che, come allora tutti gli altri direttori, non conosceva l'opera, nè aveva norme e tradizioni da seguire. Egli incominciò quindi le prove, interpretando

la musica del Bizet così come qualunque altro suo valoroso collega avrebbe, più o meno, fatto.

Senonchè alla prima prova d'insieme in teatro accadde un fatto nuovo negli annali della scena lirica. La Galli-Marié si sostituì d'un tratto al Mascheroni, e le prove, già innanzi e quasi mature, vennero riprese di bel nuovo dalla prima all'ultima pagina della partitura del Bizet, la quale subì una rigenerazione completa di tempi, di colori, d'accenti, di elasticità di movimenti e mobilità continua e variatissima d'espressione. Sotto questo nuovo soffio animatore il Mascheroni concertò e diresse la *Carmen* come nessuno potè più dopo di lui.

Come, e per quale virtù, la Galli-Marié riuscisse a fare di quest'opera carne della sua carne, sino al punto di viverne la vita sulla scena in una maniera terribile e affascinante ad un tempo, è un segreto che la storia e la critica non sapranno mai rivelare.

È nota, è vero, la famosa frase: « Non vi sono opere immorali, non vi sono opere indecenti, non vi sono opere sguaiate; non vi sono che opere fatte più o meno bene! » Ciò è spiritoso, ma non è punto serio. L'eroina del Bizet ha i piedi nel fango e ciò non può mai giovare alla sua vaghezza rappresentativa sulla scena; il trarnela quindi fuori o almeno farvela sdrucciolare soltanto, togliendo alla sensualità di lei quella frenesia volgare, di cui invece si compiacciono oggi le odierne interpreti, fu la cura delicata e squisita della Galli-Marié.

Questo non le impedì di raggiungere una nota altissima di drammaticità nei due finali degli ultimi due atti e di scuotere la sensibilità nervosa del pubblico sino alla commozione vera e profonda. Il fenomeno artistico si compieva però senza il minimo sforzo, la minima smanceria, la minima artificiosità, e tuttavia con una misura arditissima da rasentare impunemente quel famoso filo di rasoio sul quale l'artista di genio soltanto può camminare senza ferirsi.

Dopo la Galli-Marié il personaggio di Carmen subì una serie infinita di trasformazioni, fra le quali alcune abbastanza buone, altre mediocri e parecchie cattive. Fra le riproduzioni migliori pongo quelle della Ferni-Germano e della Borghi - due artiste ch'ebbero qualità teatrali ed artistiche da procurar loro la costante simpatia del pubblico. Tanto l'una quanto l'altra preferirono l'omaggio e il plauso delle platee straniere: la Ferni quelle di Russia, e la Borghi quelle di Spagna, ove ebbe dimora lunga e cortese. Non ebbero quindi campo di ottenere quella popolarità alla quale parve che volessero aspirare nell'ultimo periodo della loro carriera.

A proposito di popolarità, rammento un curioso episodio di cui fu vittima e protagonista ad un tempo Virginia Ferni, al teatro Costanzi di Roma.

Si rappresentava *Carmen*, in cui la Ferni - come ho già detto - era riuscita ad affermarsi con una nota personale di sentimentalità maliziosa ed elegante.

La sala era riboccante di pubblico entusiasta. Alla fine dell'atto terzo ovazioni interminabili chiamano e richiamano più volte agli onori della ribalta la Ferni e i suoi compagni - fra cui il tenore spagnolo Valero, un vero specialista nella parte dell'esaltato Josè. La nostra primadonna ne resta commossa sino alle lagrime; senonchè alla terza o quarta chiamata - non ricordo bene - un malaugurato incidente viene a mutare quelle lagrime di gioia in altrettante di amara vergogna e di dispetto. Per un errore di segnale, la tenda del *comodino* viene rialzata improvvisamente dall'alto, nel momento preciso in cui la cantante, ultima a ringraziare, sta per rientrare nella scena, di guisa che l'assicella trasversale, che serve di base alla portiera di velluto del *comodino*, la solleva bruscamente da terra e la fa capovolgere. Per colmo di disdetta, nello stesso punto un nuovo segnale arresta la salita della tenda, mentre la poverina, rovesciata con metà del corpo all'indietro, rimane sospesa a un metro circa da terra sino a che le braccia dei compagni - sollevandola di peso - non la sottraggono a quella... incomoda posizione. I furori della cantante non si descrivono. Ci volle l'intervento di tutte le autorità del teatro per indurla a ripresentarsi al pubblico, il quale la salutò con una ovazione frenetica, in premio, questa volta, non solo delle cose udite ma anche di quelle... viste.

Il ricordo della Carmen m'invita a pagare il dovuto tributo al tenore De Lucia, un artista e un

cantante oltremodo personale. Rare sono le opere infatti delle quali il rinomato tenore napoletano non abbia dato una visione e una sensazione singolare. Il suo modo di fraseggiare, così diverso da quello di ogni altro, ha giustamente creato al De Lucia una simpatia straordinaria che per molti si è spinta sino alla devozione, e quasi al feticismo. Egli ha avuto parecchi punti di contatto con Stagno, al quale è rimasto inferiore per abilità di cantante e che ha spesso superato per virtù scenica e drammatica.

Nella *Carmen*, nei *Pescatori*, nell'*Iris* il De Lucia è rimasto tuttora insuperato.

XIII.

La *Gioconda* e le sue interpreti — Romilda Pantaleoni ed Elena Theodorini — Rapidi tramonti — L'ingegno d'un cantante — La rivelazione di Marconi a Firenze — La *Lucrezia Borgia* a Perugia — Giuliano Gayarre — Eccentricità d'un inglese — Istinto e vocazione.

Con la *Gioconda* arriva l'invasione dei soprani drammatici - e più specialmente di quei soprani pieni d'impeto e di fuoco, che Verdi, con una frase molto espressiva, chiamava primedonne « col diavolo in corpo ».

Questa designazione meritarono sopra le altre tutte Romilda Pantaleoni ed Elena Theodorini, due attrici-cantanti, le quali ebbero punti di contatto e somiglianze notevolissime e che si emularono valorosamente senza riuscire a strapparsi la palma della vittoria.

Romilda Pantaleoni, senz'avere le qualità estetiche e vocali della Mariani-Masi e della Durand, anzi con persona non bella e voce non salda nè sicura, riuscì a dare di Gioconda una visione drammatica impressionante e anche commovente.

Dinanzi alla visione e all'udizione della Pantaleoni nell'atto ultimo della *Gioconda*, e segnatamente nella terribile scena con Barnaba, ogni

Romilda Pantaleoni.

tentativo di cronaca e di critica diventa quasi ridicolo. Non si pensa, non si racconta, non si commenta quando le arterie battono come per delirio di febbre e quando un brivido di gelo vi

corre per le ossa! Durante codeste crisi divenute oggi tanto rare in teatro, voi siete commosso, siete preso, vinto, soggiogato. Se vi sia o no l'equilibrio dell'arte o de' suoi rapporti con la scena sarebbe difficile dirlo. Lo squilibrio esiste, ma è appunto questo squilibrio che accorda forse all'attrice e alla cantante la facoltà mirabile di travolgere il pubblico. Tali furono sulla scena Romilda Pantaleoni ed Elena Theodorini.

La prima ebbe sull'altra il vantaggio di averla preceduta e di essere riuscita a dare ad alcune opere del repertorio contemporaneo una tipicità d'interpretazione che non potè essere mutata. Fra le sue creazioni teatrali, più fortemente plastiche e commoventi, apparve mirabile veramente quella della *Marion Delorme* del Ponchielli, che la Pantaleoni riuscì ad animare d'un soffio potente di vita, tanto che anche oggi la memoria di quell'opera resta viva per coloro che da lei la udirono.

La carriera della Pantaleoni, come quella di tutte, o quasi, le cantanti sincere che dissero sulla scena tutto ciò che sentirono, e sentirono veramente tutto ciò che dissero, fu relativamente breve. Aggiungasi, inoltre, che la stessa sensualità che le rendeva così efficaci sulla scena, vibrava potente anche fuori di quella, e il consumo delle loro energie fisiche e morali diveniva quindi eccessivo per la sua continuità.

Della Pantaleoni, come della Theodorini, potrebbe dirsi quello che Rubini scriveva a Duprez: di aver cantato col capitale anzi che con gl'interessi,

e di essere rimaste povere quando potevano ancora essere ricche!

Nella Pantaleoni la povertà vocale avvenne anche più rapida, in quanto che essa non vantava, al pari della sua illustre emula, una gola educata a tutte le finezze del meccanismo vocale, e la deficienza di questa educazione accelerò naturalmente la fine della cantante quando l'attrice era ancor giovane e piena di baldanza artistica.

Il tramonto della Theodorini fu invece lungo e consolato da irradiazioni luminose che fecero talvolta credere persino che l'arco della sua parabola discendente stesse per arrestarsi. Ma prima di quel tramonto quante ore di sole pieno e vivido non vide essa mai!

La ricordo nella primavera dell'arte sua ad Arezzo, ov'essa venne, prescelta dal Boito, a cantare nel *Mefistofele*, in occasione delle solenni onoranze a Guido Monaco. E la ricordo giovane, forte, piena d'impeto e di fascino personale ed artistico. Il pubblico, sentendola e vedendola sul teatro, andava in visibilio; coloro che l'avvicinavano fuori della scena ne erano più o meno innamorati. E invero la sua arte e la sua persona avevano seduzioni speciali, difficilissime ad analizzare, di cui però non era possibile discutere gli effetti. Insieme con la Theodorini cantavano il tenore Barbacini e il basso Nannetti.

Se si dovesse pesare il merito d'un artista, e consacrarne la celebrità alla misura del suo ingegno e della sua genialità, non credo sarebbe fa-

Elena Theodorini

cile trovare un altro tenore da contrapporre con successo al Barbacini sull'opposto piatto della bilancia; ma, disgraziatamente, l'ingegno, per quanto grande, d'un cantante non può mai sostituire il suono e le qualità fisiche della voce. Il Barbacini, con voce corta e di cattivo timbro, riuscì tuttavia a sollevarsi al disopra di quasi tutti i suoi compagni d'arte e sollevare alto l'entusiasmo dei pubblici.

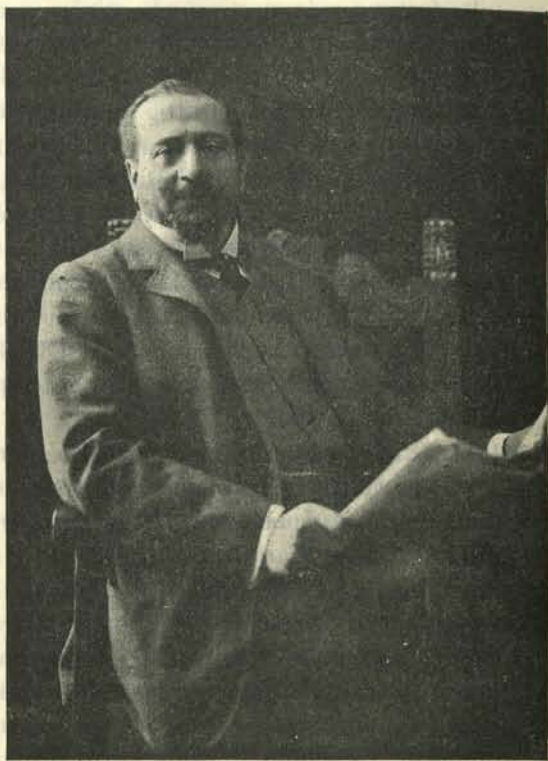
Come e in qual modo il Barbacini giungesse a superare con la sua ugola imperfetta ostacoli vocali assai malagevoli, anche per laringi privilegiate, nessuno ha mai saputo, e forse non lo seppe nemmeno lui. Quando trovavasi vicino a uno di questi ostacoli egli chiamava a raccolta tutte le sue energie di artista e, mercè l'impeto e il vigore nervoso con cui la voce usciva dal suo petto, la nota pericolosa era sempre vittoriosamente presa e conquistata, nè fuvvi mai caso in cui la volontà non trionfasse sopra la ribelle natura. Quando egli, per esempio, attaccava la bella e appassionata frase del duetto nel giardino con Margherita: « Colma il tuo cuor d'un palpito », sembrava, che la voce gli obbedisse a stento; senonchè, a poco a poco, il suono aumentava di grado, e quando giungeva alla brillante volata finale, la voce, benchè stridente come spada che uscisse a forza dalla guaina irrugginita, vi penetrava nelle carni e vi rimaneva confitta sino a che il fiato del cantante compiacevasi trattenerla e sino a tanto che il pubblico, trasportato, rompeva in un grido di frenetica ammirazione.

Ritiratosi, in tempo, dalle scene, il Barbacini, come la maggior parte dei vecchi cantanti, chiese alla scuola le perdute risorse del teatro. Al solito non ebbe però molta fortuna, e la morte che lo colpiva recentemente non deve aver troncato una esistenza felice.

Il Nannetti – che chiudeva la bella triade – veniva giudicato, a detta di tutti, un Mefistofele classico per l'imponenza e bellezza della persona, la nobiltà e compostezza dell'atteggiamento, la pastosità e rotondità della voce, la sobrietà e correttezza dello stile. Egli non aveva nulla a che fare con altri celebri bassi suoi precursori, quali lo Junca e l'Atry, d'una poderosità vocale stupefacente; egli discendeva direttamente dal Medini, al quale rimaneva inferiore come cantante, pure superandolo come artista.

Nel *Mefistofele* egli è rimasto modello insuperato e quasi leggendario, così come il basso francese Boudouresque lo è rimasto nel *Roberto il Diavolo*.

È difficile immaginare tipi così disparati, eppure ugualmente grandi, quali il Nannetti e il Boudouresque. La disparità apparisce subito manifesta dall'indole delle due opere di cui essi hanno fatto il loro piedistallo glorioso. Il Boudouresque era un artista oltremodo strano e bizzarro nella sua grandezza. Udendolo, durante l'atto primo del *Roberto*, cantare la nota canzone: « Folle è quei che l'oro aduna » lo si sarebbe preso quasi per un corista, tanto quella sua voce cavernosa e squarciata, negligentemente buttata là sopra le parole, appariva brutta e sgradevole. La sorpresa incomin-

ciava all'atto terzo, nella grande scena della Invocazione, per divenire delizia, incanto, beatitudine

Francesco Marconi.

suprema dello spirito nel terzetto finale, alla divina frase: « Le mie cure ancor dal cielo » che il Boudouresque cantava in modo da strappare le lagrime.

Quel *Mefistofele* d'Arezzo eseguito dalla Theodorini, dal Barbacini e dal Nannetti, diretto da Luigi Mancinelli, con l'assistenza del Boito, certo una delle migliori riproduzioni ch'io ricordi, me ne richiama alla memoria un'altra consimile, nella quale feci conoscenza col tenore Marconi. Mi trovavo a Firenze, per combinazione, insieme con alcuni miei concittadini, e nessuno di noi conosceva il Marconi, il quale era allora alle sue prime armi. Sapevamo che al Pagliano si dava il *Mefistofele* e vi andammo.

Non dimenticherò mai la sensazione dolcissima da me provata nell'udire la romanza: « Dai campi, dai prati » cantata dal Marconi. Mi pareva di sognare! Eh! sì che ne avevo sentito delle voci e dei cantanti! Eppure quella voce ero certo di non averla ancora mai udita. La soavità del timbro, la purezza del metallo, la fermezza e la giustezza meravigliosa del suono, l'abbondanza e resistenza fenomenale dei fiati, tanto che le note, piuttosto che da una laringe umana, sembravano date dall'arco d'un violoncello, tutto questo costituiva un insieme così bello e incantevole di cui non riuscivo a rendermi ragione. Ma è mai possibile, dicevo fra me e con gli amici - al colmo della stupefazione essi pure - che un simile tenore canti qui al Pagliano, col biglietto d'ingresso a una lira, e che noi, venendo qui stasera, non ne conoscessimo nemmeno il nome! Tuttociò sarebbe incredibile, se non fosse vero - indiscutibilmente vero. Francesco Marconi, infatti, che possedeva già la virtù di

sbalordire - è la parola - era allora un giovane e oscuro cantante, a cui l'Impresa del Pagliano non pagava, durante tutta la stagione, la unità della somma che divenne in seguito il premio d'una sola sua recita. Ebbene, credo d'aver sentito cento e più volte il Marconi, e mai forse la voce del grande tenore mi è giunta tanto divinamente bella e cara quanto in quella sera al Pagliano!

Un'altra sera soltanto, dopo quella prima (per quanto senza la dolce sorpresa della rivelazione) ho provato un consimile gaudio, e ciò accadde a Perugia, ove il Marconi cantava nella *Borgia* insieme con la Theodorini e il Nannetti.

L'unione d'una simile terna in un teatro di provincia destava una curiosità e una aspettazione addirittura fantastica. Vi era però un punto nero di cui io - allora impresario - legittimamente mi preoccupavo. E il punto nero me lo rappresentava proprio il Marconi, il quale per qualche parola da lui leggermente detta, senz'ombra di cattiveria, e invece da taluni interpretata come offesa alla città, era stato preso in uggia, tanto che si congiurava perfino una rappresaglia in teatro alla prima rappresentazione della *Borgia*. Il Marconi, che aveva avuto sentore della cosa, era oltremodo turbato e io non meno di lui. Speriamo - dicevo fra me - che Marconi stia veramente bene: in questo caso i male intenzionati ci faranno la figura dei famosi pifferi di montagna.

Si arriva alla grande serata. Il teatro era già venduto tutto da due giorni; nonostante, si dovette lasciare entrare il pubblico a forza, tanto che

l'incasso – fenomeno unico nella storia del teatro perugino – oltrepassò le lire 4,000!

La ressa fu tale che si dovettero pregare i fortunati possessori dei palchi a lasciare aperte le porte, per dare sfogo alla folla degli spettatori che si accalcava nell'atrio. Tutto questo immenso pubblico che aveva gremito ogni angolo del teatro, aspettava con ansia la voce di Marconi. « Vi sono dei conti da fare tra noi, e i conti – aveva detto qualcuno – li faremo in teatro ».

Prima che il Marconi cantasse accadde un incidente tragi-comico che poco mancò non mandasse a monte la rappresentazione. Mentre si stava per alzare la tela, un inserviente venne ad avvertirmi che un vecchio signore faceva un chiasso indiavolato alla porta, ove per ordine della questura non si dava più accesso a nessuno, protestando ch'egli era un amico dell'impresario, venuto apposta da Firenze per assistere allo spettacolo, e quindi voleva entrare ad ogni costo. Per evitare qualche scenata, corro alla porta e m'incontro col maestro X, che aveva fama di iettatore celebre. Che cosa fare? Il mio primo proposito fu quello di convincerlo a non insistere. Ma che! fiato sprecato: egli non intendeva ragione.

— Mi accomoderò in qualunque modo, magari in palcoscenico, – gridava come un forsennato – ma tu devi farmi entrare.

— In palcoscenico no; non sia mai! – esclamai con mal dissimulato spavento. – Piuttosto vedrò di darti posto presso qualche amico, in un palco.

E ciò dicendo, lo conduco meco sin presso la porta della platea stipata di gente, per permettergli di dare un'occhiata al teatro. Ma non appena il terribile uomo, facendo forza di gomiti, riesce a mettere i piedi nella sala, la barca, su cui Lucrezia Borgia faceva in quel momento la sua entrata sulla scena, si capovolge improvvisamente e la Theodorini rotola sul palcoscenico.

La vergogna è maggiore del male, tanto che è necessario abbassare la tela per qualche momento per dar tempo alla Theodorini di farsi calmare i nervi, più che il dolore della caduta. Questo incidente mi fa temere che le cose prendano una cattiva piega; invece non è così. Il Marconi in quella sera aveva i nervi in convulsione, ma la sua voce d'oro era d'una lucidità smagliante: me ne accorsi subito non appena gli sentii attaccare le prime note dell'aria « Di pescatore ignobile ». Il pubblico, che aveva accolto il Marconi con un silenzio assai significativo, man mano, sentendo il fiume della sua voce sgorgare a ondate per la sala, fu vinto, tanto che, mentre l'ultima nota della cadenza vibrava ancora, una esplosione formidabile di grida esultanti e di applausi coprì la voce dell'artista.

La pace era fatta e consacrata da un plebiscito universale. Il buon Checco, come solevamo chiamarlo, era raggiante di beatitudine, e alla folla degli ammiratori che alla fine dell'atto erasi precipitata nel suo camerino egli, accompagnando le parole con quella sua risata caratteristica fra l'ingenuo e il malizioso, diceva: « Questo è niente

Giuliano Gayarre.

aspettatemi ar terzetto... e sentirete si che briscole! » E aveva proprio ragione di dirlo. Nel terzetto della *Borgia*, Marconi era assolutamente grande, tanto quanto forse nessuno, se si eccettui Giuliano Gayarre.

La fisonomia artistica di questo celebre tenore spagnuolo ha non poche analogie con quella del non meno celebre tenore italiano. Nel decennio dal 1880 al 1890 essi si dividono il regno del canto, mercè il fascino ineffabile delle loro voci che deliziano e imparadisano i pubblici, come ai beati tempi dei Rubini, dei Mario, e dei Moriani. La voce del Gayarre non possiede l'aureo timbro di quella del Marconi. Come quella di quasi tutti i cantanti spagnuoli, il suono è lievemente gutturale e velato, e l'attacco delle note acute è meno spontaneo e impetuoso; in compenso però la voce del Gayarre - per la natura del suo colore - appare più maschia e sonora e il velo che l'adombra le aggiunge talvolta una dolcezza armoniosa indicibile.

Ho udito il Gayarre e il Marconi in quasi tutte le opere del loro repertorio - quello del Marconi però più esteso - e posso dire che in alcune di esse, come la *Borgia*, gli *Ugonotti* e l'*Africana*, la somma del loro merito e il risultato di esso sulla scena mi è apparso così vicino da non saper decidere invero quale dei due superasse l'altro, anche d'un solo punto. In altre opere non è stato invece così. Nella *Favorita*, per esempio, il Gayarre mi è sembrato quasi perfetto; vero è che il confronto non ho mai potuto farlo, in quanto che, ch'io mi

sappia, il Marconi non si è mai cimentato in quest'opera – in Italia almeno. Ma, d'altra parte, nei *Puritani*, e nel *Mefistofele*, il Marconi, nel suo bel periodo, è assurto a tale altezza e ha suscitato tali commozioni come nessuno dei moderni tenori, anche fra i più celebrati.

Egli è che il Marconi, sorto da umili natali, senza nessuna istruzione e con mediocrissima cultura, ebbe il dono d'un istinto meraviglioso che lo spinse e lo fece cantare così, quasi inconsciamente, come cantano gli uccelli; ma la cosa più mirabile è questa, che egli, nella sua natura vergine, sentì la nota del dolore come un vero e grande poeta, e la sua voce ce ne fece sentire lo schianto sino alle lagrime.

A Madrid vi fu un periodo in cui il pubblico non poteva nè sapeva tollerare altro tenore all'infuori di Gayarre. Marconi, che lo sapeva, quando calcò per la prima volta le scene di quel Teatro Reale, andò in scena con una trepidazione che rasentava la paura; non appena però ebbe cantato, la diffidenza ostile del pubblico si mutò in adorazione, tanto che i vecchi frequentatori del Reale di Madrid solevano dire che l'anima di Gayarre si era trasfusa nell'ugola del tenore italiano!

Se, come cantanti, tanto il Gayarre quanto il Marconi, hanno diritto ad essere collocati molto in alto nella storia del teatro lirico, come artisti il loro posto è meno elevato.

Una sera che mi trovavo al teatro Costanzi a udire l'*Ebrea* cantata dal Signoretti, un tenore che cantava, si può dire, senza voce, un vecchio

ed illustre cantante che avevo accanto ebbe a dirmi: « Ah! perchè questo grande artista non deve avere avuto la voce di Marconi o di Gayarre! Quale capolavoro ne sarebbe venuto fuori! »

A proposito di Gayarre mi ricorre alla memoria un aneddoto. Questo celebrato tenore compiacevasi troppo della sua resistenza respiratoria, e ne faceva pompa eccessiva, prolungando sovente, oltre il dovere, e con danno anche del buon gusto, il valore delle note. Una sera al Covent Garden di Londra, ove conviene il pubblico più aristocratico di quella metropoli, il Gayarre cantava la *Favorita*, l'opera dove, si può dirlo con giustizia, egli non ebbe rivali fra i moderni esecutori. Uno dei punti culminanti del successo era, naturalmente; la famosa romanza « Spirto gentil », che il Gayarre cantava squisitamente ma, come al solito, con una lentezza eccessiva. Alla rappresentazione assisteva un vecchio Lord, grande amatore e frequentatore di teatro, il quale, per una delle tante bizzarrie non infrequenti fra gl'inglesi, erasi preso la briga di misurare cronometricamente la durata di tutte le opere da lui udite e specialmente degli *assolo*, facendone una specie di registro che rappresentava la sua Bibbia teatrale. Da questo codice risultava che la suddetta romanza aveva una durata oscillante da un minimo di 4 minuti primi e 20 secondi, a un massimo di 5 e 10 secondi. Orbene, cantato dal Gayarre, lo *Spirto gentil* raggiungeva i sei minuti primi, e 50 secondi, vale a dire che oltrepassava la durata massima di un

minuto e 40 secondi. Il cronometrico Lord non sapeva tollerare questo abuso, e siccome non poteva impedirlo, così egli ascoltava con religiosa attenzione la romanza, coll'orologio alla mano; ma non appena la sfera aveva oltrepassato i 5 minuti e 10 secondi, ch'erano il limite massimo consentito dal suo codice, egli abbandonava immediatamente il proprio posto, non curandosi delle proteste degli altri spettatori disturbati per l'appunto al principio della cadenza, vale a dire nel momento psichico del cantante e il più delizioso e interessante per il pubblico!

Qualora esistesse una guida, un *vade mecum*, in cui fosse possibile registrare la misura esatta d'un melodramma, e che il pubblico applicasse rigorosamente il metodo dell'eccentrico Lord, con la viziosa abitudine di alcuni nostri rinomati direttori e cantanti, ne vedremmo delle belle!... Non sappiamo concepire però che cosa potrebbe invero accadere, se la durata fosse invece minore di quella calcolata nel registro!...

Il Marconi e il Gayarre sono un esempio, fra i più belli, di ciò che sia l'istinto e la vocazione vera dell'arte, anche quando questi due elementi agiscono da soli sopra ugole privilegiate. Senza prendere alla lettera l'assioma rossiniano, che tre cose occorrono per cantare: *voce*, *voce*, *voce*, certo è che in organi vocali, come quelli di Marconi e di Gayarre, il semplice sussidio d'una sentimentalità istintiva bastò per fare di questi esseri fortunati i consolatori e deliziatori dei pubblici.

XIV.

Il moderno repertorio — Cantanti di ieri e di oggi — Due contralti celebri — L'*Otello* alla Scala — Maurel e Tamagno — Una serenata a Pesaro — Gemma Bellincioni — La sua presentazione a Verdi — Mattia Battistini — Forza del temperamento artistico.

La messe degli eroi del bel canto si va sempre più assottigliando nell' ultimo ventennio del decorso secolo; nondimeno alcuni ne restano ancora, come unico legame fra le tradizioni gloriose del vecchio melodramma e le intemperanti aspirazioni della lirica moderna; ed è a questi pochi superstiti che si deve ancora la permanente vitalità di parecchi capolavori dell'antico stile. Disgraziatamente i nostri cantanti invecchiano oggi presto sulla scena, o, per meglio dire, è la scena che li fa deperire innanzi tempo, e ciò a causa del moderno repertorio più in voga, ch'essi, per ragioni di carriera e di lucro, non possono ripudiare.

Alcuni anni or sono, per la solenne inaugurazione d'un teatro, fui invitato a presentare un elenco artistico di prim'ordine, atto alla prestabilita esecuzione di due antichi capolavori: *Norma* e *Semiramide*. Ebbene, per quanta cura e pazienza vi de-

dicassi, non mi fu possibile corrispondere allo invito nobilissimo, e dovetti, con mio sincero rammarico, rinunziarvi.

Dove trovare infatti una Norma? Il tempo in cui le interpreti di Norma si contavano a dozzine, - e fra le quali erano emule illustri, come la Pasta, la Malibran, la Bottrigari, la Ungher, la Ronzi, la Galzerani, la Lalande, la Spech, la Grisi - quel tempo ci appare oggi come un sogno di cui non restino che immagini lontane e confuse. Con la Galletti e con la Fricci, la sacerdotessa d' Irminsul ha finito di esistere degnamente sulla scena. Le cantanti che vi si provarono in appresso, e che talvolta vi si provano oggidì, sebbene ve ne sia taluna ricca di voce e d' ingegno, rimangono tutte a metà strada.

Una simile aspirazione ebbe pure la Theodorini, a cui certo non mancava potenza e intelligenza drammatica e nemmeno buon metodo di canto e di stile; ma dopo pochi giorni di prove essa mi confessava apertamente che l'impresa era superiore ai suoi mezzi e che, ove vi avesse insistito, non le sarebbe rimasto nemmeno il fiato per la prova generale!

Ma che forse - si obbietterà - le cantanti di un tempo avevano polmoni e ugole costruiti in diverso modo, oppure possedevano segreti di cui si è smarrita la chiave? Nè l'una cosa, nè l'altra. Le antiche interpreti di Norma avevano i polmoni e la gola educati a una ginnastica regolare e continua, dalla quale traevano la forza, la

resistenza e l'elasticità necessaria alla traduzione vocale sulla scena di quelle parti colossali. Ecco tutto. In quel tempo non erano state scritte nè *Cavalleria rusticana,* nè *Tosca*, nè *Iris*, nè *Asrael*, nè *Germania*, nè *Fedora,* nè *Siberia*, nè *Amica*, e delle opere di Wagner non si rappresentavano che il *Lohengrin*, il *Tannhäuser* e raramente il *Vascello fantasma*. Oggi invece non si espone un cartellone nel quale non siano comprese due o tre, almeno, di queste opere, e l'artista che vuole e ha bisogno di far carriera deve per necessità rassegnarsi a cantarle. Dico *cantarle* per comodo di espressione, poichè l'artista ha tutto da fare in queste opere: recitare, declamare, gridare, tutto, fuor che cantare. Ora, come è umanamente possibile che una cantante che ha, per esempio, gridato per una dozzina di sere *Tosca* o *Siberia* o anche soltanto *Cavalleria rusticana* possa nella stessa stagione o anche in un'altra successiva cantare la *Norma*?

Eppure v'è stata qualche cantante che ha potuto per un certo periodo cimentarsi a vicenda nel repertorio antico e moderno, senza offendere le tradizioni classiche dell'uno e tradire le intenzioni realistiche dell'altro. Una di queste è stata Medea Borelli. Dotata d'una voce facile, insinuante e robusta – sebbene non troppo estesa – fortificata da studî solidi e ispirati a ottimo metodo, col sussidio d'una figura scenica imponente, Medea Borelli ha potuto farci sentire con pari valore sul teatro il *rondò* della *Lucrezia Borgia*, la *cavatina*

della *Semiramide*, l'*aria del suicidio* di *Gioconda* e la romanza di Santuzza nella *Cavalleria rusticana*. Non so se siasi spinta sino alla *Norma.* Ritengo però che avrebbe potuto farlo e con esito lodevole – tanto per forza e vigore di sentimento drammatico, quanto per virtù di voce e di stile. Quando dovetti pensare a Semiramide io non vidi altra protagonista possibile che Medea Borelli e altro Arsace degno, all'infuori di Guerrina Fabbri, l'ultima fra i grandi contralti veri dell'antico periodo glorioso.

La voce di Guerrina Fabbri, dopo quella della Biancolini, della Verçolini e dell'Alboni, potrebbe paragonarsi per ampiezza, rotondità e armoniosità grave di suono agli organi ultra-poderosi della Brambilla e dell'Albertazzi; il paragone riuscirebbe invece di molto inferiore, qualora si volesse avvicinare la virtuosità vocale della Fabbri a quella, assolutamente perfetta, delle due somme interpreti rossiniane. Alla Fabbri, oltre l'imperfetta agilità della gola, ha nociuto anche una antiestetica esuberanza della persona e una spiccata mascolinità di lineamenti. Narrano che un illustre baritono, suo contemporaneo, cantando una volta con lei il duetto del *Barbiere*, nello scandire, sillabandolo, come d'uso, il nome di Ro-si-na, cambiasse la vocale *i* in un sonoro *o* per evitare un diminutivo che non le apparteneva davvero!

Un altro mezzo soprano – non contralto – che ha diritto a una celebrità autentica, consacratole, del resto, da tutti i grandi pubblici d'Europa, è

stata Giuseppina Pasqua, artista piena di vita e di svegliatissimo ingegno. Ricordo il suo debutto nella nativa Perugia, sotto le vesti maschili del paggio Oscar nel *Ballo in maschera*, un debutto simpatico e promettente, che non avrebbe però mai fatto supporre che l'esile e gentile paggetto d'allora, con quella sua vocettina squillante e sottile, sarebbe divenuto, alcuni anni dopo, una Fede magnifica nel *Profeta*, un Romeo classico nei *Capuleti e Montecchi*, e un'Amneris straordinaria, la più drammatica, giusta ed espressiva - dopo la Waldmann. A questa deve invero la Pasqua un ammaestramento di cui essa seppe profittare, imitandola il meglio che le fu possibile e adattando abilmente a' propri mezzi e alle proprie forze ciò che non era imitabile. Giuseppina Pasqua possedeva una facoltà assimilativa straordinaria: a lei bastava il più lieve accenno per cogliere il punto vero e giusto d'una interpretazione drammatica e renderne la visione esatta dalla scena.

Quando fu messo in scena la prima volta il *Falstaff* alla Scala, Verdi, che assisteva alle prove, era costretto continuamente a ripetere agli artisti le istruzioni e i consigli già dati; con la Pasqua egli non ebbe altro bisogno che di far capire le sue intenzioni perchè la intelligentissima artista ne indovinasse tutta la portata e creasse il personaggio di Quickly con una vivezza meravigliosa, così proprio come il Verdi lo aveva pensato e voluto. Marietta Piccolomini, divenuta marchesa della Fargna, che ebbe occasione di avere per qualche tempo

vicino a sè Giuseppina Pasqua e di rivelarle qualche occulto lembo di quella sua anima meravigliosa d'artista, mi diceva un giorno: « Quella ragazza (la Pasqua) ha un senso raro di penetrazione che la spingerà molto lontano ». E la profezia si avverò felicemente.

***

La prima rappresentazione dell'*Otello* alla Scala, una delle più notevoli solennità teatrali del secolo, ci offre l'adito di occuparci di due fra i più celebrati cantanti del decorso secolo.

Che cosa sarà quest'*Otello*? Ecco il problema che, nella sera memorabile del 5 febbraio 1887, pochi minuti avanti che la prima nota dell'opera si levasse squillante per le ampie e armoniose volte della Scala, ponevano a sè medesime le tremila e più persone convenute d'ogni paese per assistere al grande avvenimento. E la voce interrogativa di quel problema si ripercoteva in quel momento sopra tutto il mondo civile.

La risposta non si fece attendere, e fu quale poteva darla il genio sempre fulgido e vigoroso di Giuseppe Verdi. L'entusiasmo, progrediente, salì man mano sino al delirio, e uomini e signore, sopraffatti dalla stessa beatitudine, si trovarono a un certo punto tutti in piedi, tutti animati dallo stesso grido di: « Viva Verdi! »

Vittorio Maurel.

Al clamoroso trionfo contribuì grandemente la eccezionale potenza di voce del tenore Francesco Tamagno e l'arte finissima e la straordinaria efficacia drammatica di Vittorio Maurel. Sino dalla prima sera l'eminenza personale dei due artisti apparve oltremodo poderosa, tanto che si diceva da tutti che non sarebbe ormai possibile vedere e udire uno Jago non interpretato da Maurel, e un protagonista non riprodotto da Tamagno.

Vittorio Maurel era già grande e celebre quando si presentò nell'*Otello*.

Dopo il baritono Faure, l'interprete massimo sulla scena del *Don Giovanni* di Mozart, Maurel aveva subito occupato il posto lasciato vuoto dal suo predecessore, del quale - occorre dirlo - aveva ereditato quella parte migliore delle facoltà liriche e drammatiche che meglio lo distinguevano e l'adornavano. La natura lo aveva beneficato d'una persona proporzionata e ben fatta, d'un ingegno vivacissimo e acuto, e d'una voce, non bella di timbro, ma piena di colore e di calore: una voce di baritono vero, con tendenza allo scuro, ma da cui egli traeva fuori delle mezze tinte e anche dei chiari, mercè certe ingegnose modulazioni che davano al suo canto un'espressione inimitabile. Chi non ha sentito il « Racconto del sogno » nell'*Otello* cantato da Maurel non può farsi un'idea di questo artefice mirabile della parola cantata.

La parte di Jago, salvo qualche raro momento, non è che un recitativo melodioso, fine, sottile, insinuante, che richiede un'accuratezza squisita

di frase e di accento che sottolinei, per così dire, la parola musicata, e ne renda intero il significato.

Il « Racconto del sogno », all'atto secondo, è il solo periodo veramente cantabile della parte di Jago, poichè in quel momento non è più il perfido amico che parla, ma la sua parola rispecchia il riflesso della fantasia innamorata di Cassio sognante l'amore di Desdemona. Ebbene, il Maurel nella traduzione delicatissima di questo racconto era giunto a superare le intenzioni artistiche e musicali sulle quali il Verdi ha basato l'effetto scenico del suo personaggio.

Non basterebbe un intero capitolo qualora si volesse analizzare l'opera di Maurel nella parte di Jago, da lui talmente impersonata da far sì che gli altri interpreti, venuti tutti dopo di lui, compresi i migliori, non siano riusciti a mutarne l'espressione.

Mi limiterò a citare un solo esempio. Il primo che successe al Maurel nello Jago fu il Kaschmann, un attore-cantante di notevole valore che va giustamente collocato fra gli artisti più eletti del suo tempo. Ebbene, il Kaschmann, per avere voluto individualizzare la parte di Jago, discostandosi dal primitivo modello (il Maurel), cadde nel barocco, nel falso e non si rialzò più. Narrerò questo episodio.

Poco dopo le storiche rappresentazioni del primo *Otello* alla « Scala » mi occorse d'incontrare al teatro Pagliano di Firenze una edizione dell'*Otello* con il tenore Oxilia, protagonista mediocre, e il Kaschmann - Jago -. Caldo ancora dei recenti entusiasmi, mi recai in teatro, desideroso sopratutto di

fare un confronto fra il Maurel e il Kaschmann, del quale ero sincero ammiratore. La delusione fu tale che dovetti uscire dal teatro, cosa che assai difficilmente mi avviene, tanta fu l'angustia da me provata nel vedere e nel sentire il nobile artista così a disagio sotto i panni del leggendario alfiere veneziano.

Come ho detto, quando Maurel venne a Milano a cantare l'*Otello* egli era già notissimo in Italia, e alcune sue esecuzioni dell'*Amleto* di Thomas erano rimaste insuperate. Nel 1881, quando il *Simon Boccanegra*, mercè una nuova compilazione poetica di Arrigo Boito, riapparve alla « Scala » di Milano restaurato completamente e corredato di nuovi pezzi, fra i quali un finale stupendo, che può considerarsi una delle più forti e belle pagine teatrali del Verdi, questi scelse a suo interprete - per la prima volta - Vittorio Maurel, il quale dette alla parte del protagonista un risalto nuovo e magnifico. A proposito di lui il Verdi così scriveva all'amico senatore Piroli in data 8 agosto 1881: « ...Peccato! Se foste venuto a Milano, avreste visto un attore e un cantante come se ne vede ben di rado. Maurel è un *Simone Boccanegra* ch'io non vedrò più uguagliato ». Poche parole, che sulla bocca del Verdi, così sobria nella lode, dicono molto.

Il suo spirito acuto, studioso, e sottilmente indagatore, lo spingeva però talvolta al di là di quanto le sue facoltà vocali gli consentivano e talvolta gli suggeriva qualche eccentricità non bella nè utile. A Londra una volta egli fu preso dal capriccio di

cantare la parte di Mefistofele nel *Faust* e bastò la manifestazione di questa sua bizzarra idea perchè l'Impresa del « Covent-Garden » annunziasse con la maggior pompa possibile questa importante rappresentazione. Il gran pubblico londinese, attratto da una legittima curiosità, accorse in folla a teatro, ma quale non fu la sua meraviglia nel vedere Mefistofele vestito di un abito color grigio perla – quasi azzurro – e con una fiammella a spirito sul berretto! La grottesca apparizione mise di buon umore il pubblico, che non prese, per fortuna, la cosa sul serio e lasciò che il Maurel cantasse e recitasse come meglio gli pareva. La lezione bastò tuttavia a far ravvedere il Maurel e togliergli la voglia di replicare lo scherzo.

Un'altra passione, un po' strana, del Maurel è stata quella della notorietà letteraria. Egli è ricorso sovente all'articolo di giornale, all'opuscolo e persino al libro per commentare l'opera sua, spiegarne e giustificarne gl'intendimenti e le deduzioni.

A proposito di questa sua smania commentatrice e indagatrice, rivolta sempre intorno ai personaggi da lui interpretati, mi piace riprodurre la seguente interessantissima lettera che il Verdi scriveva al Maurel da Genova, in data 8 novembre 1892 – alla vigilia del *Falstaff*:

« *Mio caro Maurel*,

« A quest'ora avrete ricevuto dalla Casa Ricordi alcuni pezzi del *Falstaff*; da un momento all'altro riceverete il resto.

« Ammiro in generale lo studio e ammiro in particolare quello che voi fate e farete sul personaggio di Falstaff. Ma state in guardia, *nell'arte il predominio della tendenza riflessiva è un segno di decadenza*. Ciò vuol dire che quando l'arte diventa una scienza ne risulta qualche cosa di barocco che non è più nè arte nè scienza. *Far bene*, sì; *fare troppo*, no! Vojaltri in Francia solete dire: « Ne cherchez pas midi à quatorze heures ». È giustissimo.

« Non vi affaticate dunque a perfezionare la vostra voce e contentatevi di quella che avete. Con il vostro grande talento d'attore-cantante, con l'accento e la pronuncia che possedete, il personaggio di Falstaff, una volta che avrete imparato la parte, uscirà completamente creato, senza torturarvi il cervello e senza fare studî per variare gli effetti vocali, studî che potrebbero nuocervi.

« Studiate poco, e a rivederci ben presto.

« G. Verdi ».

Non sappiamo quale influenza abbia esercitato la franca e assennata lettera del Verdi sul suo interprete, certo è che il personaggio di Falstaff uscì bello, saldo, libero, sincero, completo in ogni sua sembianza dalla mente ordinatrice del Maurel e, come lo Jago, fu e rimase una creazione insuperata. Non dimenticherò mai lo scoppio vivo, impetuoso, unanime di esultanza beata che

proruppe dall'anima dei tremila spettatori, che assistevano alla Scala alla prima del *Falstaff*, quando il Maurel, dondolandosi e pavoneggiandosi come un vecchio zerbino innamorato, si avanzò alla ribalta, cantarellando con aria di seduttore irresistibile il famoso scherzo: « Quando era paggio, ecc. ». Alla terza replica del pezzo gli applausi erano più clamorosi che mai e credo che, se il Maurel avesse potuto consentirlo, le repliche avrebbero raggiunto la mezza dozzina. D'allora in poi ho udito quella brillantissima uscita tante e tante volte dallo Scotti, dal Pini-Corsi, dal Magini-Coletti, e da altri, ma nessuno mi ha prodotto una sensazione vicina a quella inenarrabile suscitata dal Maurel.

Con sua lettera 3 dicembre 1890, G. Verdi così mi scriveva: « ...Falstaff è un tristo che commette ogni sorta di cattive azioni... ma sotto una forma sempre divertente. È un TIPO! » Ebbene, questo tipo divertente, immaginato e voluto dal Verdi, nessuno ha mai più saputo riprodurlo, allo infuori del Maurel. Cotale personificazione credo sia una delle cause per cui il *Falstaff* - opera assolutamente meravigliosa per freschezza, originalità e vaghezza di forma - non ha avuto sinora sul teatro quella fortuna cui ha tanto diritto.

Vittorio Maurel oggi è un astro completamente tramontato. Il suo nome continua però ad essere sempre ripetuto, ogni qual volta una delle opere, delle quali egli ha fatto carne della sua carne, torna dinanzi agli occhi de' suoi tanti ammiratori.

Come dicemmo, il Maurel, allorchè venne per la prima volta alla Scala a cantare, insieme al Tamagno, nell'*Otello*, era già grande e celebre; non così era però il suo poderoso compagno. Sino a quel tempo Francesco Tamagno era considerato come una delle voci più formidabili che sieno mai uscite dall'ugola d'un tenore; all' infuori di questa facoltà prodigiosa di suono, veniva però generalmente negato a lui ogni altro pregio peregrino di attore e di cantante. Alcuni anni prima, all'esordio quasi della sua improvvisata carriera, lo avevo udito alla Scala nel *Don Carlo*, e ricordo benissimo che, udendolo, avevo, come tanti altri, sinceramente deplorato la ricchezza d'una voce così straordinariamente bella e poderosa in un organismo così poco artistico. La freddezza dell'accento e la rigidezza della persona erano tali da non lasciare adito a future speranze di miglioramento. I più benevoli dicevano di lui: « Ecco un secondo Fancelli! Peccato! »

La meraviglia o, meglio, la stupefazione fu al colmo quando il fenomenale tenore apparve nell'*Otello*, trasformato d'improvviso in un grande artista.

Come, e in qual modo era avvenuto il miracolo? Il miracolo - ormai è a tutti noto - fu opera del Verdi. Nei tre o quattro mesi, durante i quali il Verdi rimase a contatto co' suoi futuri interpreti dell'*Otello*, egli ebbe agio di valutare l'immenso partito che un uomo di genio come lui avrebbe potuto trarre dalla voce del Tamagno, qua-

lora si fosse riusciti a infondere a quella voce l'eloquenza dell'arte. L'impresa non era facile, e chiunque altri, che non fosse stato il Verdi, l'avrebbe certo inutilmente tentata. Ma il genio è onnipossente, e la prova fu che il Tamagno, sotto l'impulso titanico del sommo Maestro, mutò d'un tratto la sua natura e subì in quei pochi mesi una metamorfosi completa. Tamagno-Otello apparve una rivelazione, divenuta poi leggenda portentosa, tanto che oggi, dopo circa venti anni, essa è più viva di prima.

Ciò che Tamagno ha saputo fare nell'*Otello* è cosa che, se non fosse vera, non sarebbe credibile.

La lirica musicale nella partitura dell'opera e nella parte singola di Otello si solleva ad altezze vertiginose, pronta sempre però a scendere da quelle eccelse cime a ogni minima esigenza del dramma. E così noi vediamo e sentiamo Otello, preso e trasportato sulle ali fantasiose del Maestro, librarsi sovente negli spazi dell' idealismo più puro, per tornare poi a posare il piede sulla terra e partecipare alle singole fasi del dramma umano nelle sue più spasmodiche espressioni.

Questa alternativa di voli e di cadute, di fantasie e realtà, di spazio e di terra ferma, di azzurro e di tenebre, di estasi e di fremiti, di visioni e di sensualità, d'idealità e di umanismo, tutto ciò il Tamagno seppe capire e tradurre sulla scena con la forza d'un temperamento che parve quasi improvvisamente arrivato all'apice della sua purificazione artistica.

Dalla uscita famosa dell' « Esultate ! » al duetto d'amore; dalla terribile scena con Jago alla angosciosa esplosione dell' « Addio, sante memorie »;

Francesco Tamagno

dal monologo dell'atto terzo alla invettiva finale dell'atto stesso ; dalla uccisione di Desdemona all'onda di pianto che serra la gola del Moro quando ne bacia la salma adorata, dicendole: « O tu come sei pallida – E muta, e mesta... e bella ! » era tutta una scala di modulazioni musicali e drammatiche che ben difficilmente altri tenori potranno salire

con sicurezza e poderosità vocale pari a quella di Tamagno.

Ma non solo il cantante, sibbene l'attore - quello che assolutamente non esisteva prima del 1887 - scaturisce fuori d'un tratto con bella e impressionante evidenza. Coloro che conoscevano Tamagno e lo avevano veduto prima d'allora sulla scena, non credevano più ai loro occhi nell'osservare la figura e l'atteggiameuto plastico di quell' Otello, così pieno di forza, di natura e di vita! Era un fenomeno di cui nessuno trovava la spiegazione.

Chi avrebbe potuto dire qualche cosa in proposito era il Verdi, il quale una sera, alla prova, malgrado i suoi 74 anni (tanti ne aveva allora), dopo aver cercato, e sempre inutilmente, di far capire a Tamagno l'azione mimica del suicidio d'Otello, perduta la pazienza e convinto che l'esempio è sempre la migliore delle scuole, si sostituì a lui ed eseguì la scena, uccidendosi - per burla, beninteso - da grande attore e ruzzolando, come corpo morto, i tre scalini del letto di Desdemona, con grande spavento dei presenti, ch'ebbero per un istante la sensazione d'una caduta vera per sincope.

Dal 1887 sino a quattro o cinque anni or sono Tamagno e Otello sono apparse due cose quasi indivisibili, tanto intimi e immediati erano i contatti fra il personaggio e il cantante. Al tempo in cui i compositori scrivevano per i cantanti sarebbesi certamente detto che il Verdi avesse immaginato

Otello pensando a Tamagno; invece noi che scriviamo per la storia dobbiamo anzi dire che una delle preoccupazioni di Verdi, dopo avere scritto l'*Otello*, fu invece quella di trovare un protagonista a suo modo. La scelta di Tamagno il Verdi dovette subirla a malincuore e rassegnarvisi solo per mancanza di meglio. Dopo la prima sera però il Verdi fece ammenda del suo errore baciando il Tamagno sulla scena e proclamandolo un « Moro più leggendario ancora di quello antico ». « Ah! quella *Miseria mia!* – diceva il Verdi – nessuno saprà mai gridarla come lui! »

Quella terribile esclamazione, che faceva abbrividire il pubblico e tremare gli altri artisti sulla scena, fu cagione una sera a Palermo d'un subbuglio gravissimo. Per una distrazione inconcepibile e inesplicabile – come confessava il Tamagno stesso – egli la prima sera del suo debutto a quel Politeama, invece di *Miseria mia!* disse *Miseria vostra!* Il pubblico palermitano, non ammettendo l'errore, insorse inferocito contro il Tamagno, che dovette ritirarsi fra le quinte per sfuggire alla bufera scatenatasi contro di lui. Ma l'uragano dei fischi e delle grida non venne meno per questo, e per farlo cessare fu necessario che il Tamagno si presentasse alla ribalta e facesse le sue scuse al pubblico.

La trasformazione artistica di Tamagno, cominciata nel 1887, non si arrestò soltanto all'*Otello*, ma si estese benanco a tutto il suo repertorio e segnatamente a due opere: *Profeta* e *Guglielmo*

Tell, nelle quali egli – dopo il grande Duprez – parve, e fu veramente, l'interprete più forte e completo.

A mia memoria nessun tenore ha potuto mai mettere tanta voce, tanta passione, tanta tenerezza, tanto pianto quanto ne metteva il Tamagno, nel *largo* del terzetto e specialmente nella frase: « Mio padre, ahimè!, mi malediva! »

Nell'estate del 1892, ricorrendo il centenario della nascita di Gioacchino Rossini, il Municipio di Pesaro sentì il bisogno e il dovere di festeggiare, con un grande spettacolo musicale, la data memoranda, e invitò me – che in quell'epoca avevo l'impresa dei due teatri massimi di Roma – a preparare uno spettacolo adeguato alla solennità dell'evento, e porlo degnamente in scena. Io pensai – e non era difficile pensiero – che bastasse limitarsi alla riproduzione del *Guglielmo Tell* e del *Barbiere*, con artisti veramente eletti per rendere il dovuto omaggio alla memoria del sommo Maestro. E, infatti, malgrado le difficoltà quasi insuperabili di cantanti adatti alla interpretazione artistica e vocale di quei due disparati capolavori, lo spettacolo riuscì superiore all'aspettativa.

Il terzetto del *Guglielmo* era formato da Francesco Signorini, un tenore che vanta note acute potentissime e oltremodo squillanti per la qualità argentina del timbro; dal baritono Menotti Delfino, attore-cantante pieno di sentimento e di talento; e dal basso Navarrini, voce formidabile da rivaleggiare con quella del celebre Marini.

Per il *Barbiere* potei avere il Cotogni e Regina Pinkert - allora nella primavera dell'arte sua - la quale si rivelò subito per una virtuosa di prima forza, adorna di tutti i pregi che costituiscono un soprano leggero: suono preciso e terso come cristallo, educazione perfetta della gola, e perizia somma nell'arte del canto. La sua presenza a Pesaro per circostanza così solenne e il trionfo che vi riportò le aprirono subito il varco a una carriera brillantissima, durante la quale essa ha potuto gareggiare con le maggiori virtuose del suo tempo.

In quanto al tenore pel *Barbiere* - a causa d'una improvvisa indisposizione di Roberto Stagno - dovetti contentarmi di Garulli, artista e cantante distinto, ma obbligato purtroppo a cantare una parte che non era del suo genere.

Un solo cantante - il Tamagno - che io avevo sognato come il tenore ideale per il *Guglielmo Tell*, si mostrò inflessibile ad ogni preghiera e ad ogni offerta, e solo per atto di rispetto e devozione alla memoria del Maestro consentì di venire una sera a Pesaro e prendere parte a un concerto.

Venne infatti e cantò, con Delfino Menotti, il « Duetto della sfida » nella *Forza del Destino*.

L'effetto prodotto sul pubblico dai due valorosi interpreti fu addirittura colossale. Basti dire che si volle una seconda replica. Tamagno nella stretta del duetto metteva assolutamente paura. Delfino Menotti mi diceva di esserne rimasto così impressionato da perdere la sua *entrata*, lasciando sola la voce del Tamagno alla cadenza finale. Ma quella

voce bastava - da sola - a scuotere le fibre del pubblico e dargli sensazioni non mai provate.

Finito il concerto, il pubblico attese Tamagno all'uscita del teatro e lo accompagnò con dimostrazioni di gioia sino all'albergo. Là giunto, il Tamagno provò il bisogno di riposare: ma la cosa non era facile.

Il pubblico, divenuto moltitudine, continuò ad acclamare furiosamente l'artista, obbligandolo ad affacciarsi più volte per ringraziare. Nonostante l'uragano degli applausi e degli evviva imperversava sempre più.

— Ma che cosa vogliono da me? - esclamò il Tamagno. - Io non sono buono di fare dei discorsi. Ho ringraziato: mi pare che basti.

— No, non basta, - gli dissi - devi fare qualche cosa di più... Ringraziarli... cantando.

— Cantare ancora!

— Oh! una frase soltanto; per esempio, l' «Esultate» dell'*Otello*.

Tamagno ebbe l'aria di andare in collera, poi si raccolse un momento:

— Ebbene, sia, canterò l'« Esultate ».

Detto fatto si presentò al balcone, e, a capo scoperto, fra il silenzio sepolcrale di quelle cinque o seimila persone stipate per ogni dove, intonò il famoso « Esultate ».

Non avevo l'idea, come nessuno forse poteva averla, della voce di Tamagno all'aperto, e supponevo logicamente che l'effetto acustico sarebbe certamente stato minore, che in teatro; invece

tutt'altro! La voce di Tamagno mi fece l'impressione d'una tromba di argento, animata dal fiato del celebre Brizzi di Bologna! Uno squillo e una sonorità prodigiosa. Tutta Pesaro, quasi, udì lo squillo di quella tromba umana echeggiare nella notte, e molte furono le finestre che si aprirono, anche nelle vie più lontane, per rendersi conto di quel formidabile suono. E quando per la seconda volta, spintovi dalla frenesia plaudente del pubblico, Tamagno ripetè l'« Esultate », una metà almeno dei cittadini di Pesaro capirono che quella era la voce di Tamagno, la sola capace d'un simile prodigio.

Povero Tamagno! Oggi la tua voce non è più che un ricordo immagazzinato nel disco dei fonografi! Eppure, udendo quella larva di suono, noi esclamiamo subito, senza pericolo di sbagliare: « Tamagno! Ecco la voce di Tamagno! »

Fra le regine più celebrate del canto e della scena, di cui ci siamo presi la cura di rievocare in queste pagine la fisonomia artistica e di fissare rapidamente i tratti, non esitiamo un momento di collocare la figura di Gemma Bellincioni.

A questo posto d'onore essa ha diritto per le sue rare prerogative di cantante, ma soprattutto per il suo talento singolarissimo che le ha permesso d'imprimere una personalità oltremodo geniale a tutte l'eroine da lei rappresentate sulla scena.

Gemma Bellincioni ha salito giovanissima il palcoscenico e vi ha subito rivelato attitudini di artista privilegiata.

Uno de' suoi primi teatri fu il Costanzi di Roma, dove cantò insieme al Cotogni la *Linda di Chamounix*, dando alla leggendaria eroina una interpretazione tutta sua, di cui serbo anche oggi memoria grata e vivissima. Nella scena della pazzia e nello schianto improvviso di folle dolore, così bene manifestato da Donizetti nel drammatico canto: « No, non è ver! Mentirono », la giovinetta Bellincioni trovava una espressione e un accento, intraducibile a parole, d'una efficacia impareggiabile. Era un misto di riso e di pianto, in cui la sua voce, allora freschissima, aveva accenti penetranti e potentemente suggestivi. La vicinanza schiacciante del Cotogni lasciò un po' nell'ombra l'esordiente; però i pochi che seppero osservarla capirono la forza di quella nascente anima d'artista. La grande rivelazione di Gemma Bellincioni avvenne solo parecchi anni dopo all'Argentina di Roma con la *Traviata*.

In quel tempo ero io, purtroppo, l'impresario. Avevo scritturato Stagno e la Bellincioni per fare *Roberto il Diavolo* e *Gioconda*. La stagione doveva aprirsi col *Roberto*, ma una malattia di Stagno, che si protrasse per qualche settimana, mi obbligò a inaugurarla invece con la *Gioconda*. La Bellincioni, come sempre, volle creare, ma la creazione, quella volta, non riuscì. La linea di Gioconda era stata troppo dirittamente e saldamente tracciata da Maddalena Mariani e quella linea avevano troppo fortemente ricalcata la Durand, la Pantaleoni e la Theodorini perchè si potesse ormai muoverne o

alterarne il disegno. Quando arrivò il *Roberto* era già tardi e la stagione volgeva già male. Stagno,

Gemma Bellincioni.

Boudouresque, la Colonnese, l'Elvira Brambilla fecero miracoli, presentando un complesso esecutivo, come forse mai più sarà possibile uguagliare nel *Roberto*; ma il pubblico si era messo di cattivo

umore e quando ciò avviene la partita è quasi sempre perduta per l'Impresa. Io lo vedevo e cercavo un mezzo di salvezza. Una sera, osservando la Bellincioni nel suo camerino, mentre si preparava per l'atto quarto di *Gioconda*, mi venne un'idea. D'un tratto, coll'aria più disinvolta di cui è capace un impresario quando vuol condurre l'artista ai suoi fini, esclamai:

— Sapete, Gemma, quest'altra settimana metto in scena la *Traviata*.

— Bravo - mi rispose sorridendo e guardandomi maliziosamente negli occhi. - E chi sarà Violetta?

— Voi, perdinci! E quale altra potrebbe prendervi il posto... a meno che... voi non vogliate?...

— No, no; sono pronta a farla. Ma... E Alfredo?

— Bisogna che sia assolutamente Stagno - diss'io.

— È una parte che non gli piace di fare. Sarà difficilissimo indurvelo.

— Eppure occorre che sia lui. Sta a voi. Esprimetegli il desiderio di averlo per Alfredo, e sono certo che accetterà.

Otto giorni dopo la Bellincioni e Stagno cantavano la *Traviata* all'Argentina, mandando in visibilio il pubblico. Il fanatismo suscitato dalla Bellincioni non si descrive. Pareva che nessuno avesse mai prima d'allora veduto e sentito Violetta, tanto quella che ci presentava la Bellincioni appariva diversa dalle altre.

E l'impressione del pubblico era assolutamente vera. Non è il caso di discutere se la cantante fosse sempre all'unisono coll'attrice, e se la prima lasciasse qualche lacuna come esecutrice o la seconda eccedesse talvolta nella ricerca di certi artifici scenici e di certi effetti vocali; certo è che la sua potenza suggestiva era straordinaria.

Quando un'artista giunge a darci una incarnazione lirica di Violetta magari eccessiva e artificiosa e giunge in pari tempo ad imporla ai pubblici di tutto il mondo, bisogna dire che l'ingegno di questa artista possieda un vigore e una vivacità di ordine superiore, che può dirsi genio addirittura.

Sebbene Gemma Bellincioni abbia fatto vibrare le sue squisite corde di artista sopra un'arpa lirica estesissima e disparatissima, dal *Barbiere* e dal *Don Pasquale* al *Werther*, all'*Otello* di Rossini, alla *Gioconda*, e perfino alla *Carmen*, tuttavia la molla dalla quale ha ricevuto la spinta maggiore per salire alle cime della celebrità è stata la *Traviata*, opera con la quale ha sempre rivoluzionato le platee di tutti i teatri, italiani e stranieri, da lei traversati nella sua lunga e felice carriera.

Eppure, vi è un'opera, che essa ha creato, e la cui creazione a me è apparsa meravigliosa per semplicità, verità, naturalezza somma di linea artistica e di espressione rappresentativa. Quest'opera è *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Santuzza della Bellincioni è stata una figurazione scenica e musicale perfetta, e quindi insuperata e insuperabile.

Gemma Bellincioni ha avuto costante la nobile aspirazione di creare parti nuove di opere nuove, specialmente di maestri giovani e sconosciuti, e atteggiarsi così a protetrice degl'ingegni nascenti. In questa sua generosa missione la fortuna però, all'infuori del fenomeno di *Cavalleria rusticana*, non le fu compagna. *Malavita* di Giordano - della quale chi scrive ne sa qualche cosa –, *A Santa Lucia* di Tasca, la *Sorella di Marco* di Setaccioli e l'*Eros* del povero Massa, di cui la Bellincioni compose anche il gentile idillio drammatico, partiture dove la Bellincioni prodigò i tesori del suo talento di attrice e di cantante, non ebbero, per virtù sua, che il merito di salvarsi da un naufragio immediato, ma non più di ciò.

Tale sua bontà di generosi sensi valse ad accrescere però la sua popolarità e a circondarla di numerose e meritate simpatie. Queste simpatie ella ha saputo, del resto, procurarsele presso tutti, quando voleva; anche presso i più scontrosi e difficili.

Citerò questo aneddoto.

Verdi, com'è noto, era nemico delle presentazioni, poichè schivo dei complimenti e delle adulazioni, due cose aborrite da lui.

Un giorno ai bagni di Montecatini Gemma Bellincioni, sapendomi nelle buone grazie del Maestro, da lei non conosciuto ancora, mi pregò che la presentassi a lui. Prima di farlo io la prevenni che si fosse guardata bene dall'esprimere in nessun modo la sua ammirazione e la sua soddisfazione

nel conoscerlo. La gentile artista tenne tanto caro il mio avvertimento che io non avevo ancora terminata la formula sacramentale della presentazione che la celebre Violetta, con trasporto istantaneo e pieno di grazia, ricinse delle sue braccia il collo del grande Maestro e scoccò sulle guance di lui due sonorissimi baci... E tutto ciò senza profferire una sola parola. Il Verdi ne ricevette una impressione tutt'altro che spiacevole; anzi ne provò una visibile compiacenza, e rivolgendosi a me, dopo che la Bellincioni si era già allontanata, mi disse: « Ecco, vedete, una donnina che mi piace... mi piace assai... Peccato!... Peccato!... » Tutto il rammarico dell'illustre settuagenario era racchiuso in quella melanconica esclamazione!

Nel quadro melodrammatico moderno la figura di Gemma Bellincioni, senza possedere la luce ampia, bella limpida e serena delle stelle maggiori dell'arte lirica, brilla però d'una luce speciale, i cui riflessi le appartengono. Con facoltà vocali non superiori, ella ha saputo sollevarsi dalla folla delle cantanti mediocri e crearsi una personalità artistica, quale pochissime altre - con pregi vocali tanto maggiori - seppero conquistare. Tutte, o quasi, l'eroine da lei impersonate conservano un'impronta, un segno del suo intelletto indagatore, e alcune, come Linda, Violetta e Santuzza, divengono incarnazioni sue proprie, non facilmente dimenticabili.

Gemma Bellincioni è sempre stata molto discussa e talvolta anche non esattamente giudicata.

Egli è che la sincerità del suo temperamento l'ha condotta talvolta là dove non è sempre lecito arrivare sulla scena, facendola discendere a certi verismi rappresentativi che, per volere apparire troppo semplici e naturali, producono giustamente il sospetto dell'affettazione.

Un'accusa non grave, ma vera, è stata pur quella della sua ineleganza sulla scena. Violetta dell'atto secondo è certamente assai superiore a Violetta dell'atto primo, come Santuzza è assai più commovente di Fedora. La gonnella semplice e dimessa viene portata dalla Bellincioni con incanto impareggiabile; non così l'abito di gran dama, ov'essa, pure suntuosamente abbigliata, lascia il varco alla critica. Ma questo è il temperamento dell'artista, quel temperamento appunto che l'ha fatta grande e celebre.

Un vero *arbiter elegantiarum* è invece il baritono Mattia Battistini. Non si tratta soltanto - badiamo bene - d'una eleganza esteriore, frivola, superficiale, limitata alla persona, al vestiario e agli indumenti minimi dell'artista di teatro - in cui è impeccabile -, bensì d'una eleganza estetica, dirò così, intellettuale, che abbraccia la figura complessa dell'attore e gli conferisce un rilievo artistico bellissimo, tipico e forse quasi insuperato.

La voce e il canto di Mattia Battistini sembra che obbediscano sempre a un programma di signorilità e di eleganza suprema; quindi non una frase, non una battuta, non una nota in cui questa signorilità e questa eleganza vengano meno un solo istante.

Nato da famiglia distinta, educato a ottima scuola, avidissimo d'apprendere, adoratore del bello in ogni sua espressione, pieno di buon gusto, oltremodo ambizioso, e studiosissimo dei grandi modelli e di se stesso, egli rappresenta sulla scena

Mattia Battistini.

lirica contemporanea un esemplare eletto e squisito del bel canto propriamente detto. Approfittando della naturale morbidezza della sua voce, egli ha curato l'arte della modulazione in modo che non c'è finezza e sottigliezza di chiaroscuri che non riesca a disegnare e a contornare di sfu-

mature delicatissime. Quando vuol rendere soave e dolce il suo canto egli si serve d'una mezza-voce, che è un incanto, e che manda in sollu-chero il pubblico, specialmente russo e spagnuolo, dal quale il Battistini è addirittura adorato.

Nella *Favorita*, per esempio, nel cantabile tanto espressivo: « A tanto amor, Leonora, il tuo risponda », Battistini non ha chi lo uguagli per la grazia - lievemente ironica - e il buon gusto finissimo col quale egli sa appoggiare il suono sulla parola, modulandone quasi le sillabe. Il medesimo effetto graziosissimo egli ottiene nel « Vieni meco, sol di rose » dell'*Ernani*, altra opera in cui il celebre baritono primeggia in modo sovrano.

Il suo repertorio è, del resto, estesissimo, e questo, secondo me, non giova al Battistini, il quale pel suo temperamento non è chiamato verso la drammaticità troppo passionale e l'alta tragicità. Invece egli se ne compiace, e questo suo compiacimento lo conduce per vie ove non dovrebbe inoltrarsi che raramente e con grande cautela. Nondimeno egli riesce a vincere talvolta anche l'asprezza di certi *ruoli* fuori delle sue attitudini, e nella *Linda*, per esempio, il suo fisico, la sua voce, la sua maniera si trasformano felicemente.

Ma questa, come le altre, sono belle eccezioni che escono dalla regola della sua natura vera di cantante geniale, bello, squisito, elegantissimo.

Nell'arte teatrale nostra, così nella lirica come nella drammatica, sono esempi numerosi di temperamenti artistici privilegiati che non sono mai

riusciti a divenire vere e grandi nature organiche di artista.

Ma quale arte è mai questa - si dirà - che non permette a un attore, o ad un cantante, la figurazione e la riproduzione drammatica e musicale di certi dati caratteri scenici? È un'arte che trae le sue vibrazioni dalle corde naturali dell'individuo, uomo o donna che sia, vibrazioni che non possono essere, necessariamente, nè maggiori nè diverse da quella data potenzialità fisiologica da cui esse direttamente derivano.

La versatilità e la multiformità in un artista, se sono un privilegio di più, non minorano, se mancano, quelli già da lui posseduti. Vuol dire che è riserbata all'ingegno dell'artista la scelta d'un repertorio adatto - sia pur limitato - ma che sia il meglio possibile in armonia col suo modo di sentire e co' suoi mezzi naturali. Questo è il canone che il Battistini, con la sua elettissima intelligenza, aveva così bene compreso nel principio della sua carriera e dal quale non avrebbe dovuto mai dipartirsi.

Mattia Battistini doveva appagarsi - ed è molto - di rimanere - come lo è - l'*arbiter elegantiarum* del teatro lirico contemporaneo.

XV.

La celebrità commerciale - Le paghe dei cantanti — Hariclea Darclée — La supremazia straniera: tre primedonne celebri — Bonci e Caruso — Parallelo estetico — Le caricature di Caruso - Gli ultimi celebrati — Tenori wagneriani — La fine del canto.

Nell'ultimo decennio del secolo XIX una vera folla di artisti lirici popola la scena. Si potrebbe quasi affermare che mai, come in quell'ultimo scorcio di secolo, l'esercito canoro del teatro sia stato così numeroso. In mezzo a codesta folla - come sempre - molti sono i mediocri, pochi i buoni, rarissimi gli eccellenti. Viceversa, parecchi sono i celebri, o meglio, i celebrati. Questa distinzione è necessaria per distinguere la celebrità vera, legittimamente conquistata con la virtù dell'ingegno e della voce, dalla celebrità commerciale, conferita e dispensata, *ad libitum*, dalle Agenzie teatrali e dai giornali da esse dipendenti.

Non si creda però che questa specie di celebrità non abbia il suo valore: tutt'altro; essa ha il

valore effettivo dell'alta cifra, alla cui stregua questi artisti vengono quotati, come se fossero titoli di borsa. E, una volta così quotati, è ben raro il caso che il loro prezzo discenda un dieci per cento al massimo.

Nella primavera del 1892 ebbi l'infelice idea di voler far rivivere il *Simon Boccanegra* di Verdi, opera che ritenni - ed ebbi torto, a quanto pare - avesse diritto di far parte del nostro repertorio attivo melodrammatico. Trattandosi d'un'opera disusata, e quasi fuori commercio, non era facile trovare gl'interpreti, e più che mai difficile trovarli buoni, anzi buonissimi, poichè tali mi occorrevano per dare, com'io volevo, a questa scenica esumazione il carattere d'un evento artistico.

Mi recai quindi a Milano, ove, dopo molte affannose ricerche, riuscii a comporre una compagnia che mi parve, e lo era veramente, eccellente. Essa era formata dal baritono Battistini - protagonista - dal tenore De Negri, e dalla Darclée. Questi due ultimi erano nuovi per me e dovetti pertanto, nello scritturarli, attenermi alle informazioni e ai consigli che mi vennero dati dal mio agente. Quando si trattò del prezzo l'agente mi dichiarò infatti che tanto il De Negri, quanto la Darclée, erano quotati a lire 2000 per recita, e non era il caso di sperare qualsiasi riduzione.

Ciò che avveniva per questi due artisti si ripeteva per molti altri, ad essi di gran lunga inferiori e la cui celebrità era nonostante commercialmente classificata da cifre non meno cospicue. Ma di

Hariclea Darclée.

questi ciarlatani del palcoscenico non intendo in alcun modo occuparmi.

Del De Negri dirò che, per il magnifico colore della sua voce e per la forza dell'accento, egli avrebbe potuto essere l'emulo di Tamagno; e nell'ultimo atto dell'*Otello* lo era veramente. Disgraziatamente la sua laringe non possedeva la resistenza necessaria alle fatiche del moderno repertorio. Il *Ratcliffe* e l'*Otello*, opere nelle quali acquistò alta e meritata fama, lo estenuarono e lo costrinsero ad abbandonare anzi tempo le scene.

Di Hariclea Darclée la storia e la critica hanno il compito di occuparsi un po' più largamente.

Ricordo che il Verdi ebbe a dirmi una volta: « Oh! se a Tamagno e a Maurel potessi mettere accanto una Desdemona ideale! » Orbene, questa Desdemona ideale, sospirata dal Verdi, la si trovò finalmente nel 1892 in Hariclea Darclée.

L'apparizione di questa cantante fu salutata come luce di nuova e brillante stella. Essa possedeva infatti il dono prezioso d'una voce oltremodo bella, di quella bellezza vera che rimane inalterabile in tutti indistintamente i gradi della sua scala. Hariclea Darclée, come in genere tutte, o quasi, le cantanti straniere d'una certa rinomanza, aveva la gola educata a sapiente e laboriosa ginnastica, tale da permetterle di prodursi in opere che in genere le nostre odierne artiste liriche non possono nè sanno eseguire con la dovuta puntualità e perizia. Ciò dipende dall'esercizio lungo e paziente a cui le cantanti straniere si sottopon-

gono prima di salire le scene, sulle quali hanno finito coll'ottenere oggi una relativa superiorità, tanto che, mentre un tempo le cantanti straniere sentivano l'irresistibile bisogno, entrando in carriera, di abbandonare il proprio nome, per assumerne uno melodiosamente indigeno, oggi invece si fanno un merito di conservarlo, anche quando esso è addirittura indecifrabile e impronunciabile. Fenomeno questo non privo d'importanza, poichè dimostra come l'Italia non abbia più nel canto e sul teatro quella leggendaria e gloriosa supremazia, tanto e inutilmente invidiataci sin'oltre l'ultimo ventennio del decorso secolo.

La Darclée è rimasta fino a qualche anno fa una fra le artiste più ricercate e meglio pagate dalle grandi Imprese. Questo ambito privilegio essa lo ha meritato per quella solidità di scuola e di studio che le hanno permesso di creare con pari felice risultato la Desdemona nell'*Otello* e la Tosca nell'opera omonima di Puccini; non solo, ma darci altresì alcune pregevoli interpretazioni vocali del *Trovatore*, della *Traviata*, del *Ballo in maschera* e del *Don Pasquale*.

Le grazie del volto e la bella persona hanno giovato a conferire alla Darclée quel valore teatrale che l'ha accompagnata sin qui; ad essa è sempre mancato però lo spirito vero dell'artista: quello spirito che anima invece così genialmente il canto e la voce di Rosina Storchio. Nonostante la mancanza di quei pregi fisici, che sono personale pregio della Darclée, la Storchio ha saputo

conquistare sul teatro odierno uno dei posti più elevati. Questo posto le è stato fieramente contrastato

Emma Carelli.

da Emma Carelli, primadonna di piccola statura, ma dotata di grande intuizione drammatica e di rara espressività scenica. Disgraziatamente Emma

Carelli è dovuta passare, come tutte le altre sue compagne di arte, sotto le forche caudine del moderno repertorio, spezzandovisi le reni e i nervi - per quanto fortissimi - e logorando soprattutto le sue corde vocali, tanto che, a trent'anni circa, nell'età che per le cantanti d'un tempo poteva dirsi la loro fiorente primavera, essa parve sentire, per un momento, il disagio delle prime nebbie autunnali.

Rosina Storchio, in grazia d'un temperamento più saldo ed equilibrato, e in special modo per avere avuto il buon senso d'evitare la fatica eccessiva di certe parti, di cui si è troppo compiaciuta invece la Carelli, ha potuto meglio proteggere il suo patrimonio vocale, tanto da ottenere recentemente uno de' suoi maggiori trionfi con la *Traviata*, opera in cui la cantante occorre che conservi intatte – o quasi - tutte le sue prerogative sovrane.

Rosina Storchio venne prescelta dal Puccini ad interprete della sua *Butterfly*, e se il successo mancò, la colpa non fu certo della protagonista. A questa scelta non si addivenne, del resto, senza un lungo dibattito. Un nome soprattutto, quello di Solomea Kruscheniski, si poneva vicino a quello di Rosina Storchio, e quel nome era anche per taluni il preferito. Oggi le due cantanti sono passate a vicenda, sotto le vesti della piccola giapponese, innanzi agli occhi del pubblico senza che questi abbia potuto pronunciare un verdetto definitivo sulla loro disparatissima interpretazione. Nè io vorrò certamente avere maggiore spirito del pubblico, che, come diceva Voltaire, ne ha sem-

pre più di tutti, esprimendo un giudizio sul maggiore o minor merito delle due valorose attrici

Rosina Storchio.

cantanti. Questo solo dirò: a mio parere, Rosina Storchio, anima e natura schiettamente italiana, vede, sente e traduce sulla scena il personaggio

con una percezione istintiva che non la inganna quasi mai. Nella figurazione scenica del personaggio essa non prova il bisogno di correggere il proprio temperamento: a lei basta soltanto di lasciarsi andare, di abbandonarsi, di vivere, in una parola, qual'essa è sulle tavole del palcoscenico perchè l'illusione sia completa e la piccola Butterfly, Violetta e Rosina Storchio appariscano carne della stessa carne.

Di Solomea Kruscheniski non può dirsi altrettanto. Natura squisitamente intellettuale, essa ama il teatro come mezzo anzichè come fine. Lieta dell'applauso, essa vi rinunzia senza grave rammarico, quando la sua interpretazione non scende e non si assimila al gusto del pubblico. Convinta profondamente dell'arte sua, non transige mai con se medesima e non concede all'effetto teatrale nulla che non provenga dalla convinzione del suo pensiero e dalla sincerità del suo temperamento.

Ebbi occasione di udire e vedere la Kruscheniski nella parte d'*Aida* al Costanzi e ne ricevetti una strana impressione. La figura d'Aida, quale la Kruscheniski la ritrae, potrebbe artisticamente prestarsi a una fedele riproduzione sulla tela, ma sulla scena essa rimane così lontana dalla nostra comune sensazione da fare apparire quasi caricatura ciò che in fondo non è che un tentativo di maggiore vicinanza al vero.

Insieme alla Kruscheniski cantava nell'*Aida* Giovanni Zenatello, un giovine tenore che ha nella sua gola un tesoro di voce da lui potuto

conservare malgrado l'ignoranza de' suoi insegnanti. Basti dire che lo hanno fatto studiare per qualche anno in chiave di baritono, e come tale lo hanno fatto esordire sul teatro.

Solomea Kruscheniski.

Fra i tanti mestieri e le tante professioni male esercitate non avvene oggi forse una più manomessa e vituperata dell'insegnamento del canto. Tutti coloro che non sono riusciti a imparare la musica o a suonare un istrumento, o a percorrere una carriera decorosa sul teatro, che cosa fanno? Danno lezioni di canto. Poco importa che non abbiano ricevuto nessuna solida educazione musicale, che non sieno usciti licenziati da nessun

Conservatorio o Liceo, e che non abbiano nemmeno quel poco di voce necessaria ad emettere un suono qualsiasi. Chi è maestro non deve render conto se non fu mai buon scolaro. Tre cose gli bastano: un contegno signorile, un appartamento elegante, e la scoperta d'un metodo per persuadere chi non abbia voce che potrà ugualmente riuscire un grande cantante. Quando, novello Colombo, ha trovato il suo metodo miracoloso, il sedicente maestro è sicuro d'avere buon numero d'allievi. Uno raglierà come un asino di maggio? « Perdinci! - esclamerà il maestro - voi avete la forza e l'estensione di Lablache »; un'altra avrà una laringe dura come il ferro? « Per Diana! - le dirà il professore - voi acquisterete l'agilità della Patti »; un altro sarà magari sfiatato come una bottiglia senza fondo? « Caro mio, - insinuerà il maestro con voce carezzevole - con un annetto di lezioni otterrete la vibrazione e il metallo che oggi vi mancano e non avrete da invidiar nulla a Tamagno ».

Quando poi accade che l'allievo abbia voce e attitudine per divenire un buon cantante, allora si verifica il caso toccato allo Zenatello, al quale, senza un caso fortuito che potrebbe dirsi provvidenziale, non sarebbe rimasto tanto di voce per cantare da comprimario. Ma il caso, come ho detto, lo salvò. La naturale sincerità del suono finì col prendere il sopravvento, e il tenore puro, schietto, saldo in tutta la scala, uscì fuori improvvisamente una sera al teatro Mercadante di Napoli; e si ri-

velò con tale bella evidenza da fargli superare di un salto tutti, o quasi, i gradini che in genere l'artista è costretto a salire faticosamente ad uno ad uno, prima d'arrivare al piano nobile dell'arte.

Nonostante questa rapida e avventurosa scalata Giovanni Zenatello non è ancora riuscito a conquistare quella celebrità vera che soltanto il plebiscito del pubblico – come dicevo in principio di questo capitolo – può conferire all' artista. La sua celebrità commerciale gli permette però di guadagnare più di centomila lire all'anno! C'è di che contentarsi!...

Due tenori – Enrico Caruso e Alessandro Bonci – si contendono, in questo momento, la supremazia della nostra scena lirica. Ambedue ricercati dalle Imprese con vera frenesia, ambedue oltremodo cari ai pubblici, essi emergono in modo eminente sopra un'altra mezza dozzina circa di cantanti che rappresentano il manipolo scelto dell'odierno esercito teatrale. Nature e temperamenti essenzialmente diversi, essi hanno tuttavia punti di contatto nel loro repertorio, ed è appunto questo contatto, o meglio questa reciproca invadenza di parti, che serve a stabilire la disparità dei loro caratteri artistici e delle loro facoltà fisiche e intellettuali.

Alessandro Bonci non ha che 36 anni ed è romagnolo come il Masini, essendo nato a Cesena, patria di parecchi artisti celebri, fra i quali Maria Alboni, la prediletta creatrice delle opere rossiniane. Di Cesena sono pure il basso Biacchi – il

Alessandro Bonci.

rinomato e compianto interprete della *Semiramide*, nella parte di Assur - e il vivente Navarrini. Come il Masini, il Bonci nasce da genitori poverissimi e, come lui, egli comincia a cantare dal suo banchetto da calzolaio, adoperando allegramente la lesina e il trincetto. Per sua fortuna un appassionato dilettante di teatro, Augusto Dell'Amore, autore anche d'alcuni pregevoli lavori drammatici, udendo dalla sua casa canticchiare il piccolo calzolaretto, lo spinse ad abbandonare il mestiere e lo consigliò ad entrare nel Liceo musicale di Pesaro, dove infatti andò e rimase quattro anni, sotto l'insegnamento del maestro Coen, allievo dell'illustre Delle Sedie. Quei quattro anni furono ben duri per il *tenore milioncino*, come usavano chiamarlo al Liceo, poichè il Bonci, poverissimo, era stato costretto a chiedere ospitalità a una zia dimorante a Fano, da dove egli si recava a Pesaro ogni giorno di lezione, percorrendo a piedi, qualunque fosse il tempo e la stagione, i dodici chilometri che separano le due città.

Da Pesaro il Bonci avrebbe voluto recarsi a Milano a cercare subito sul teatro la fortuna cui aveva diritto, ma, pauroso della sua povertà, concorse invece vittorioso al posto di primo tenore alla Cappella di Loreto, posto allora vacante per la morte del famoso tenore Capponi.

Rammento d'avere udito cantare il Bonci a Loreto, nel 1894, per la grande solennità musicale del sesto centenario della Santa Casa.

Uno spettacolo imponente! Non meno di dodicimila persone stavan raccolte entro le ampie navate

della magnifica casa del Brabante. Più di cento vescovi erano stipati nell' abside. Pontificavano due cardinali. Quando la voce del Bonci intuonò l'*Ave Maria* di Gounod, e quel suono purissimo echeggiò per la silenziosa penombra del tempio, parve veramente che qualche cosa di celestiale animasse quel dolce e melanconico canto.

Tre anni dopo il Bonci esordiva sul teatro di Parma nel *Falstaff*, dove, malgrado la modestia della parte, egli riesciva ad ottenere, sino da quella prima sera, il battesimo della celebrità.

La voce e il modo di cantare del Bonci producono un effetto delizioso quando avviene di udirlo in taluna delle sue opere predilette, come *Favorita*, *Elisir d'amore* e *Puritani* – quest' ultima segnatamente. - Fra i molti cantanti che mi è occorso di sentire da oltre quaranta anni, nessuno mi ha fatto provare nell' « A te o cara » dei *Puritani* la sensazione di dolcezza, emanante da quel non so che di vellutato che cuopre come leggerissimo velo il puro argento della sua voce, nonchè dalla grazia squisita del modulare, e dalla intonazione addirittura impeccabile.

Il Bonci, che ha aspettato sette anni prima di mettere i piedi sul palcoscenico - esempio ben raro ai tempi nostri – ha avuto campo di studiare e d'imparare la musica come pochissimi suoi colleghi la sanno.

Una simpatica particolarità del Bonci sono le *cadenze*, ch'egli si compiace di variare con buon gusto e maestria impareggiabile ad ogni richiesta di *bis*.

Cantante eletto, e di bella voce, il Bonci non riesce tuttavia a trasportare il pubblico così come lo può invece quasi sempre il Caruso. A proposito di questa superiorità teatrale del tenore napoletano sul cantante romagnolo ho assistito una sera a una vivace disputa, tra due fanatici partigiani dell'uno e dell'altro, disputa tanto vivace che, senza il nostro intervento, i contendenti sarebbero passati a vie di fatto. Nè per quanto dicessi mi fu possibile metterli d'accordo. E come farlo, del resto? Tanto il Caruso quanto il Bonci posseggono virtù e facoltà artistiche e vocali che permettono loro d'incontrarsi benissimo a cantare le stesse opere senza che l'interpretazione e la esecuzione dell'uno possa dirsi superiore a quella dell'altro.

La prima volta che il Bonci cantò alla Pergola di Firenze l'*Elisir d'amore* mi trovavo in poltrona presso al suo maestro Felice Coen, quando il pubblico plaudente, dopo la celestiale romanza « Una furtiva lagrima », volle salutare al proscenio il delizioso cantore.

In quel momento di gaudio mi volsi a guardare il mio vicino e lo vidi asciugarsi celeremente gli occhi.

— Maestro, - gli dissi allora - parte di questi applausi le appartengono.

— No, no, - rispose subito - Bonci deve tutto alla sua intelligenza, al suo buon gusto e alla sua voce deliziosa: io non gli ho insegnato che la musica e di più non potevo.

E mentre stavo per replicare alla modesta risposta, il povero Coen, morto due mesi dopo, aggiungeva con un crescendo veramente rossiniano :

— Peccato che sia un po' piccolo di statura... ma non importa, quando canta egli divènta un gigante ! Lo sentirà negli *Ugonotti* ! Sono quattro anni che li studia e ormai siamo arrivati. In quest'opera Bonci farà dimenticare tutti i tenori che lo hanno preceduto.

Parole testuali che dimostrano la buona fede di certe devozioni, contro le quali è inutile lottare.

Sino ad oggi, ch'io sappia, il Bonci non ha ancora cantato gli *Ugonotti*, che ho udito invece cantare in modo splendido dal Caruso. E per quanto sia difficile - quasi assurdo - stabilire un paragone quando manchi uno dei due termini di confronto, tuttavia ritengo molto arrischiata la profezia del Coen e sono certo che il Bonci, pure cantando squisitamente e fors'anche con maggiore eleganza vocale del Caruso la romanza « Bianca al par di neve alpina », non giungerà mai a dare quella sensazione viva e penetrante prodotta dalle passionali vibrazioni della voce del Caruso.

Sono appunto queste affascinanti note che vincono il pubblico, lo prendono e lo trasportano sino là dove il Bonci non è ancor mai arrivato. Sono esse che fanno scrivere all'amico Borelli dei periodi incandescenti come questo : « ...Da quel momento Enrico Caruso, vivente Tamagno, gli raggiunse l'omero e lo emulò di pari passo nella sua

personalità di cantante e d'interprete, diverso per mezzi e per temperamento dal sommo tenore torinese, uguale nei risultati dell'arte e forse più dominatore delle folle che piangono, che sorridono fra le lagrime, che sognano fra i baci e anelano lembi di azzurro lunare e sospiri d'argento fra boschi di cedro declinanti alla marina!... »

È meglio così se la rettorica degli antichi tempi rivive oggi e scende dalla penna dei moderni scrittori per cantare laudi e salmi alle ultime deità della scena. Non parlo dei lodatori di abitudine e di mestiere, poichè se si volesse raccogliere la prosa da essi sciorinata intorno al Caruso, ci sarebbe materia per empire parecchi volumi. Le sole biografie del Caruso stampate in America costituiscono una piccola libreria.

Per coloro che amano le notizie biografiche a me pare che bastino le seguenti da lui stesso narrate:

« Sono nato a Napoli nel 1873. Cominciai a cantare a dieci anni nelle chiese. Facevo la delizia di tutti i buoni fedeli, almeno così reputo, perchè nessun segno di disapprovazione ebbi mai da essi.

« Inoltre coi proventi ch'io traevo da'miei canti liturgici facevo vivere due famiglie che mi smerciavano a tutto andare.

« A quindici anni lascio le sacristie e fino ai diciotto anni sono stato a riflettere se fossi tenore o baritono.

« A diciannove anni mi decido a studiare con un maestro che lasciai dopo undici lezioni, perchè

Enrico Caruso.

non mi parve avesse saputo risolvere il problema nel quale mi affaticavo: baritono o tenore? Forse però in quell'epoca io ero poco adatto allo studio. Il baritono Misciano poco dopo mi portò dal suo maestro signor Vergine, il quale trovò dapprima ch'io ero troppo giovine, poi che avevo poca voce; infine, dopo due udizioni, decise di darmi lezione mediante un regolare contratto.

« In quell'epoca la mia voce era infatti così esile che gli altri alunni, miei colleghi, mi chiamavano « il vento che passa dai vetri ».

« Di lì a un anno la patria reclamò i suoi diritti, dovetti andare sotto le armi, e nei panni di soldato del 13° reggimento artiglieria fui distaccato a Rieti.

« Una mattina il maggiore Magliati della mia batteria mi sentì cantare da uno dei finestrini della camerata, ove, mentre strofinavo a più non posso i bottoni della mia montura, cantavo a gola spalancata, al magnifico sole che inondava la sala. Il maggiore entra nella camerata e mi domanda:

« — Qual'è la tua professione?

« Tronco di botto il mio lavoro e la mia canzone e, sorpreso:

« — Ma... - gli dico - aspiro al teatro...

« Il maggiore se ne andò senza dirmi altro. La sera mi fece chiamare e mi annunziò che mi aveva trovato un maestro. Infatti nei trentacinque giorni che rimasi a Rieti io ebbi continue lezioni, sì che non perdetti nulla de' miei studi favoriti.

« Mio fratello mi surrogò nel servizio militare, e a 22 anni, vale a dire nel 1895, feci il mio de-

butto al Teatro Nuovo di Napoli. Poi fui a Caserta a cantare la *Cavalleria*, poi ancora a Napoli. . Il resto è noto ».

Come si vede, il Caruso non ha mai seriamente studiato. La sua naturale inclinazione e la sincerità e inalterabilità meravigliosa del suo organo vocale gli hanno permesso di rinunziare ai sussidi preziosi, e quasi sempre indispensabili, dell'arte. Se il Caruso avesse occupato nello studio la terza parte del tempo che vi ha speso il Bonci, egli sarebbe riuscito forse il più grande cantante della sua epoca. Oggi invece, come cantante, il Caruso è inferiore al Bonci, al quale rimane tuttavia superiore per lo slancio vivo e passionale della frase e per l'insieme di quei pregi esteriori che costituiscono la genialità dell'artista di teatro.

A ciò ha grandemente contribuito il suo intelletto oltremodo aperto, agile e svegliato, tanto da potere asserire che, anche senza il dono prezioso della sua voce incantevole, egli sarebbe riuscito ad emergere in qualsiasi altro ramo dell'arte a cui si fosse per avventura applicato.

Ne abbiamo una prova nella bella e simpatica facilità con cui il Caruso si diletta a disegnare e a ritrarre sopratutto in caricatura i suoi compagni di teatro.

Si racconta che, durante una delle sue traversate oceaniche, egli fu avvicinato da un americano mentre abbozzava con la matita la sua autocaricatura. L'americano, che non conosceva il Caruso, gli dimandò che cosa andasse a fare in America.

— Vado - rispose - a fare, come vedete, le caricature del celebre tenore Caruso.

— Ma questa che voi avete disegnata - soggiunse l'americano - potrebbe dirsi piuttosto la vostra.

Autocaricatura di Caruso.

— Io e il Caruso somigliamo infatti moltissimo, tanto che quando voglio fare la sua caricatura mi servo del mio esemplare.

L'americano pregò allora l'artista di regalargli quello schizzo e il Caruso acconsentì ponendovi sotto la propria firma. Figurarsi la sorpresa e la gioia del viaggiatore!

Il Caruso ha sollevato in America fanatismi straordinarî. Una sera, per aver cantato un pajo di romanze in casa del miliardario Henry Smith, ricevette, come regalo, un *chèque* di dollari 3000.

Le Case fonografiche di New York hanno fatto a gara per ottenere dal Caruso dieci minuti della sua voce applicata all'apparecchio dei loro strumenti. Egli ha dato la preferenza a una sola Casa, la quale, per quattro romanze in quattro fonografie, ha pagato al Caruso la somma di lire quarantamila. Inoltre, avendogli la Casa concesso una percentuale sulla vendita dei cilindri, questo beneficio ha fruttato già al fortunato tenore circa lire 20,000.

Dopo la Patti non vi era stata che la Melba capace di strappare alla ingorda speculazione americana paghe al disopra delle 5 mila lire per sera. Il Caruso ha sorpassato la Melba e minaccia di sorpassare anche la Patti.

Recentemente a Berlino, al Teatro di Corte, è arrivato a prendere 10 mila lire per sera. « Questo numero di *dieci* - diceva Caruso a un suo visitatore - mi piace poichè, circa undici anni or sono, ho cominciato appunto a Napoli col guadagnare *dieci lire* per sera ».

***

Pochi, anzi pochissimi, sono i cantanti che per merito artistico e valore teatrale hanno diritto a trovar posto ancora in queste pagine. Due tenori, il Borgatti e il Giraud, hanno trovato modo di

aspirare alla celebrità dedicandosi alla laboriosa e ingrata interpretazione delle opere wagneriane. Caso invero stranissimo e degno di nota, poichè, sino ad oggi, non era mai avvenuto che un tenore italiano giungesse a innamorarsi della musica di Wagner, al punto d'intenderla e di eseguirla con tanta sapienza ed efficacia. Nessuno, nemmeno fra i maggiori cantanti stranieri, deve la sua celebrità al teatro di Wagner; dirò anzi di più: che pochissimi si rassegnarono a prendervi parte, e quei pochissimi, come la Caron e il Van Dick, finirono col trovarsene pentiti. Ho nominati questi due, i primi che mi sono occorsi alla memoria, ma potrei citarne una diecina almeno. E lo si spiega facilmente, pensando alla tessitura vocale, addirittura iperbolica, dei vari personaggi della Trilogia.

Eppure, tanto il Borgatti, quanto il Giraud, sono riusciti a trarre dalle opere del Wagner un partito magnifico e inaspettato. Certo, nessuno dei due sarebbesi gettato a corpo morto nell'immenso e infido oceano wagneriano, qualora le loro voci non avessero prima subìto le inesorabili avarie d'un eccessivo e imprudente lavoro. Queste lievi avarie, sensibili nella esecuzione del repertorio italiano, scompaiono completamente nella *Trilogia* e anche nel *Tristano*, dove la voce talvolta si snoda e si svolge in bel fraseggio melopeico, quasi melodioso.

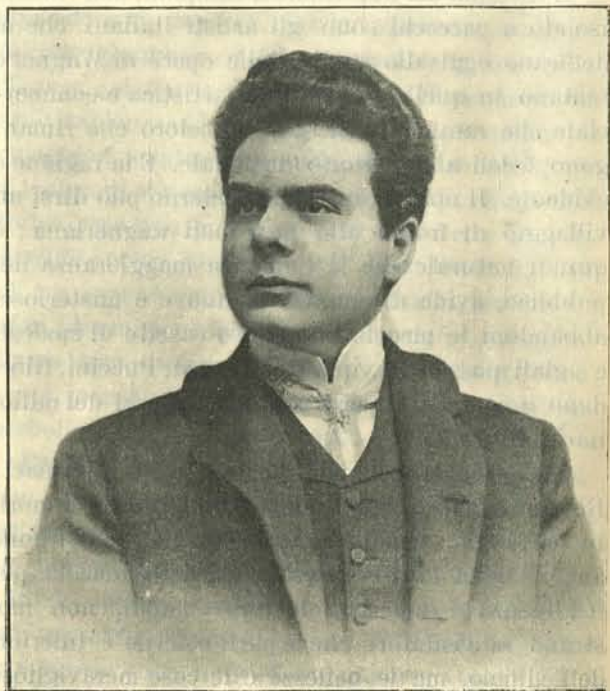
Mentre il Giraud trionfa nel *Tristano*, di cui è oggi considerato l'interprete specialista, il Borgatti primeggia in modo eminente nell'*Oro del Reno*:

ambedue insieme rappresentano il campionato italiano del trascendentalismo tedesco.

L'esempio dei due valorosi campioni non rimane isolato e parecchi sono gli artisti italiani che si dedicano oggi allo studio delle opere di Wagner e tentano in quelle una fortuna artistica e commerciale che raramente incontrano coloro che rimangono fedeli al repertorio nazionale. E la ragione è evidente. Il nostro repertorio moderno può dirsi un villaggio di fronte alla metropoli wagneriana; è quindi naturale che la immensa maggioranza del pubblico, avida di sensazioni nuove e misteriose, abbandoni le piccole e graziose casette di modesti e agiati possidenti, quali Mascagni, Puccini, Giordano e compagni, per i sontuosi palazzi del milionario Wagner.

I superbi castelli dei nostri vecchi milionarî: Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e altri minori, in parte sono già diroccati e quelli che s'ergono ancora nella loro inalterata bellezza e maestà, per negligenza e imperizia dei loro custodi, non mostrano ai visitatori che le parti esterne e inferiori dell'edificio, ma le bellezze e le cose meravigliose che vi si trovano non è dato vederle che raramente, e mai nella loro pienezza.

In una parola, cantanti veri e propri non ve ne sono quasi più: quel « quasi » mi è suggerito dal ricordo d'un artista vivente: il Sammarco, che merita invero l'onore d'una eccezione. Rammento la profezia lieta e fortunata con cui salutai, una dozzina d'anni or sono, l'avvento nuovo del giovine

esordiente sulle modeste scene del Carcano di Milano. E lo rammento anche più volentieri per un

Mario Sammarco.

senso d'intima soddisfazione, poichè quella mia profezia venne allora quasi derisa.

Il Sammarco, sino dal suo debutto, accennava già a quella fraseggiatura ampia, vigorosa, sensibilmente martellata e scandita, che si è venuta

man mano maturando nel cervello e nella gola dell'artista, da costituire oggi la più tipica fra le sue belle prerogative.

Dei rarissimi attori-cantanti viventi, fra cui primeggia il Giraldoni figlio, il Sammarco è quegli che possiede la linea più bella e artistica, e la più vicina a quella storicamente classica, segnata dai suoi grandi predecessori.

Caricatura del Sammarco.

Il Sammarco, per colpa della sua piccola persona, non può emergere, come vorrebbe e potrebbe, in taluna delle parti del vecchio e moderno repertorio, ove l'imponenza e l'aitanza della figura sono un contributo notevole; egli supplisce però a questa manchevolezza con la virtù d'un ingegno

agile e perspicace che gli rivela quasi sempre la visione esatta del personaggio e gliene suggerisce la linea rappresentativa. Una delle parti meno confacenti forse al suo fisico, e alla quale il Sammarco ha dato tuttavia un risalto magnifico, è lo Scarpia della *Tosca*. Il motivo fisionomico, scelto dal Sammarco per riprodurre il tipo dell'ipocrita e feroce governatore, ha colpito l'occhio pittorico del Caruso, che ne ha disegnato un profilo comico gustosissimo.

***

L'evocazione di coloro che con la virtù del canto e dell'ingegno meritarono la celebrità sul teatro volge al suo fine. I pochissimi che si potrebbero ancora richiamare su queste pagine non sovrastano dalla folla dei buoni e dei mediocri tanto quanto basta per trovar posto nella storia dei cantanti celebri del secolo decimonono. Evito quindi di scriverne anche i nomi, onde non porgere adito a personali suscettibilità che potrebbero essere anche legittime, poichè, come ho detto, la gradazione è troppo tenue e la folla dei buoni stringe troppo da vicino i migliori.

Il secolo XIX riassume, quasi da solo, la storia del canto sul teatro. Prima della venuta di Rossini, salvo qualche rarissima eccezione, i cantanti erano

dei *virtuosi* che adoperavano la gola come un istrumento qualsiasi. La poesia del canto era tutta nel suono e nel meccanismo.

Rossini, con la forza del suo genio, abbatte d'un colpo le formule e le convenzioni del suo tempo e obbliga i cantanti a dare un significato al canto, pure conservando la poesia degli arabeschi vocali. Ma questi arabeschi Rossini li scrive in modo che il tema melodico, qualora spogliato di quegli ornamenti, perderebbe gran parte del suo vigore e della sua efficacia.

La grande riforma rossiniana sta appunto in quel mirabile connubio del canto fiorito con la espressione drammatica della poesia: connubio non mai tentato prima di lui, nè più ottenuto da' suoi imitatori.

Certo, nessuno degli attuali cantanti sarebbe capace di eseguire oggi quei canti, modulandone e colorendone le agilità vocali così come i grandi cantanti d'un tempo potevano e sapevano fare.

La mancanza di tale eloquente interpretazione è ciò che fa apparire adesso viete e convenzionali quelle cantilene che in bocca agli antichi esecutori avevano virtù di sollevare entusiasmi di cui noi non possiamo renderci ragione.

Con Bellini e Donizetti gli abbellimenti e le fioriture rossiniane scemano man mano e il canto soave e appassionato assume uno svolgimento ampio e legato che sminuisce la virtù vocale del cantante, pur mantenendolo fermo e saldo nei metodi e nei principî tradizionali dell'arte nostra.

La rivoluzione italiana, di cui Verdi si fa simbolo sul teatro, àltera la fisonomia del canto e quella dei cantanti. Un non so che di aspro e di selvaggio circola per le vene della musica verdiana e spinge il canto dalle zone dei pioppi e dei salici in quelle delle quercie e dei faggi.

Dopo il Verdi la confusione delle lingue è al colmo. Nel già regno del canto non esiste più alcuna legge. L'anarchia è completa.

I cantanti celebri sono finiti, perchè è finita la poesia del canto, e il dramma per musica che, come scriveva il sommo Bellini, *deve far piangere, inorridire, morire cantando*, non è più che un sogno.

Con la morte del canto una corda potente si è spezzata sulla lira dell'anima umana. Molto tempo passerà innanzi che un'altra corda possa sostituirla, dandoci simili suoni. Quei suoni provenivano da profondità immensurabili e svanivano nelle regioni sopraterrene, ove le nostre orecchie conservavano la facoltà di udirli. Coloro soltanto che hanno sentito e compreso quei suoni possono valutare l'immensità di quella perdita.

I cantanti di oggi non sono che professionisti, più o meno abili.

La malìa fascinatrice dei vecchi e gloriosi cantanti d'un tempo non si arriva più nemmeno a comprendere.

Tempi remoti e beati in cui il pubblico aveva in teatro la sua religione, i suoi altari, i suoi idoli e in cui gli artisti facevano a gara per infon-

dere nel popolo quella fede atta a procurar loro maggior numero di proseliti ardenti e sinceri.

Vecchi tempi beati invero, in cui l'arte e il teatro facevano palpitare il cuore d'una moltitudine e le facevano dimenticare le amarezze di lunghe e penose giornate.

Quei tempi non sono più!

Di quei dolci gaudi, di quelle inebrianti esultanze e dei grandi ispiratori e fattori di esse, unica, fugace consolazione è ormai questa di rievocarne il ricordo.

FINE.

ALCUNE PAGHE DI CANTANTI

Non è affatto vero che le paghe dei cantanti d'un tempo differissero molto da quelle di oggi.

All'epoca di Rossini, prima del 1830, le paghe d'una buona Compagnia di canto, per una stagione normale di circa 40 giorni, come risulta da una lettera dello stesso Rossini, erano le seguenti: « Prima donna, scudi 400; primo buffo, 300; altro primo, 300; baritono, 300; primo tenore, 350; musico ?... 150 ».

Dopo il 1830 le paghe dei cantanti si elevano assai, e all'epoca della Pasta e della Malibran, come abbiamo narrato nel capitolo ove si parla di loro, salgono a cifre favolose per quei tempi.

Oltre le paghe, di queste due artiste, che spinsero la curiosità umana alle ultime follie, vediamo scritture di altri artisti a prezzi ragguardevoli.

Donzelli, per esempio, viene riconfermato al Reale di Torino pel carnevale 1836-37 per lire 34,000.

La Ungher prende a Palermo, per poche recite, lire 17,000, e a Vienna, nel 1838, per una sola stagione lire 72,000.

La Giulia Grisi a Parigi riceve, per sei mesi, uno stipendio fisso di lire 80,000. La stessa artista guadagna a Londra, per sole tre sere, durante le feste di York, lire 15,000.

Lablache anch'esso è quotato, in genere, a lire 1,500 per sera, e talvolta anche più.

La Tacchinardi-Persiani guadagna somme enormi. Le sue recite vengono generalmente valutate a lire *3,000* ciascuna.

Rubini finalmente, oltre le lire 150 mila di assegno fisso, per soli sei mesi, al Teatro Italiano di Parigi, ne prende 100 mila a Londra per il rimanente dell'anno. Ciò che forma una cifra complessiva di lire 250 mila all'anno! Le paghe degli altri artisti di minor fama oscillavano intorno alle 30 e 40 mila lire per ciascuna stagione.

Queste paghe, abbastanza cospicue per quei tempi, non potevano naturalmente concedersi senza una relativa elevatezza dei prezzi. Noi troviamo infatti che la Malibran, nel settembre del 1834, rappresentò a Lucca l'*Otello* di Rossini, facendo incassare all'Impresa francesconi 2,400, pari a lire 15,000 circa!

Oggi un simile incasso non sarebbe possibile ottenerlo in una città di provincia di second'ordine, ancor che si portasse su quelle scene un artista celebre come Caruso.

Infatti noi vediamo che, mentre una volta Bologna, Perugia, Siena, Spoleto, Modena, Parma, Cremona e molte altre città di uguale importanza, e anche minore, poterono vantare sui loro teatri prime donne, come la Malibran, la Pasta, la Ungher, la Frezzolini, la Sonntag, la De Giuli, la Penco, la Boccabadati, e tenori e baritoni quali Roppa, Donzelli, Mariani, Negrini, Fraschini, Coletti, Ronconi, Cosselli, Varesi, e tanti altri, oggi invece cantanti a quelli paragonabili, se non per merito artistico, almeno per valore speculativo, non potrebbero mai essere scritturati in città, pari a quelle sopra nominate, con paghe superiori alle cinquecento lire per sera.

Dello stesso Autore

Verdi. La vita - Le opere. — Torino, Fratelli Bocca, Editori. L. 4.

Un'Opera buffa. Episodio della gioventù di Verdi. — Torino, Fratelli Bocca, Editori. L. 1.

Memorie d'un suggeritore. — Torino, Fratelli Bocca, Editori. L. 3.

Italiani nella musica. Edizione Ricordi. L. 2.

Idealismo e verismo. — Perugia, Edizione Boncompagni. L. 1.50

Verdi e Wagner. Edizione Civelli. L. 1.50.

In preparazione:

Danzatrici celebri.